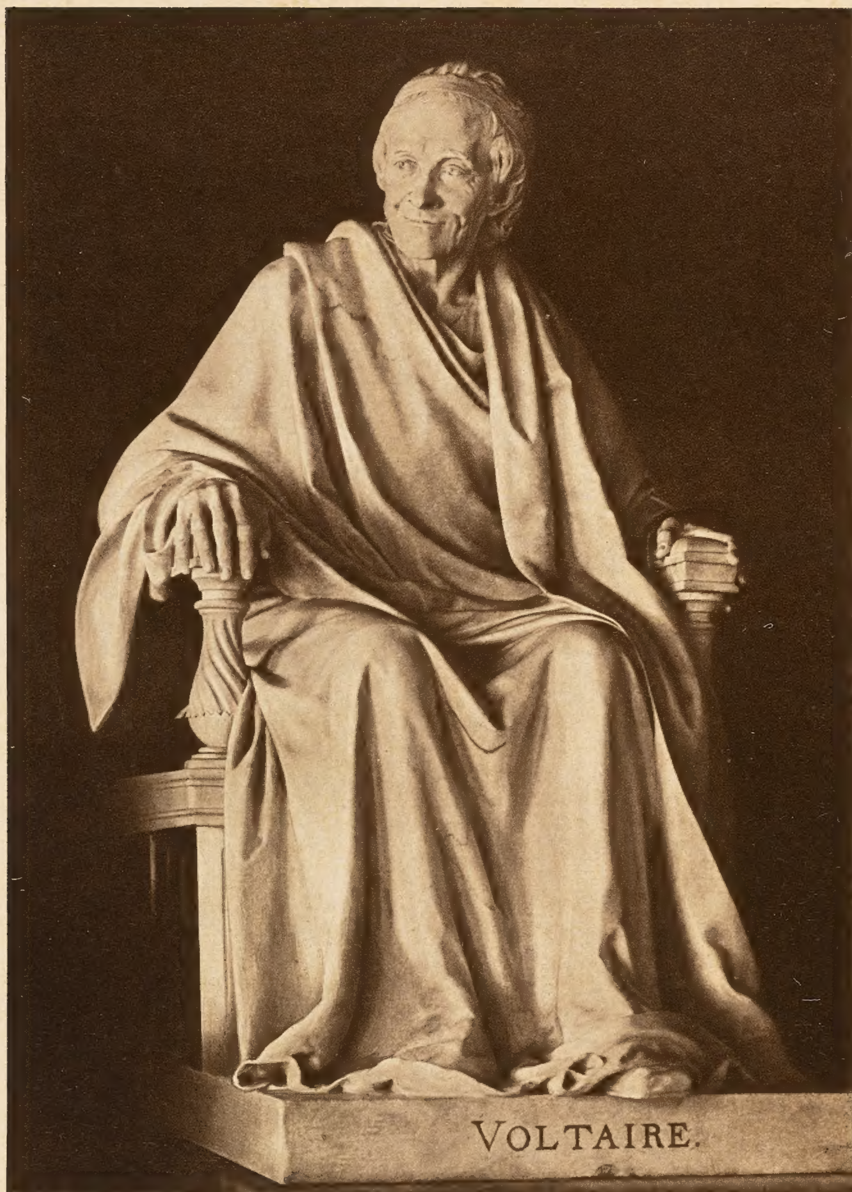
RZEŹBA FRANCUSKA

XIX I XX WIEKU



RZEŹBA FRANCUSKA XIX I XX W.



Houdon. Wolter.

CZESŁAW POZNAŃSKI

RZEŹBA FRANCUSKA

XIX I XX WIEKU

WE LWOWIE ☙ 1909 ☙ NAKŁADEM KSIĘGARNI
H. ALTENBERGA ☙ WARSZAWA ☙ KSIĘGARNIA
E. WENDE I SPÓŁKA (T. HIŻ I A. TURKUŁ)

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI.

RODZICOM MOIM

POŚWIĘCAM

WSTĘP.

Zanim przystąpię do przedstawienia jednego aktu owego wspaniałego odwiecznego dramatu walki artystów z opornym materyałem, chciałbym słów kilka powiedzieć pro domo mea, chciałbym obronić się przed zarzutami, jakie mogłaby ściągnąć na mnie pozorna egzotyczność tematu, chciałbym nareszcie naszkicować plan pracy niniejszej.

Nie będę się silił dowieść, że życie i sztuka nie są dwiema wrogiemi siłami, z których jedna musi uledz drugiej, nie będę walczył z tymi, dla których sztuka jest rzeczą zbytku, zgoła obojętną, ani zbijał paradoksów o wieży z kości słoniowej. Inni, lepsi odemnie, dowiedli, że życie bez sztuki istnieć nie może i że wycinanki chłopów naszych, że naiwne zdobienia broni przedhistorycznych powstały z tychże potrzeb, co Partenon, czy portret Monny Lisy, której uśmiech na wieki czar swój roztoczył. Inni, lepsi odemnie wykazali, że sztuka oderwana od życia schnie jak kwiat w doniczce, w którejby ziemi nie zmieniano. A że naród nie posiadający własnej sztuki o kulturze prawdziwej marzyć nie może, temu najzawziętszy nawet utylitarysta nie śmie zaprzeczyć. Tu więc jedynie starać się będę dowieść ważności prac takich jak niniejsza dla sztuki naszej.

Sztuka polska młodą jest wielce. Zapłodniona przez cudzoziemców Bacciarellich, Norblinów pod koniec XVIII wieku dopiero, długo szukała własnej drogi, bo i Orłowski ów, co gust soplicowski posiadał, i wielki Michałowski przeszli bez śladu. Panowały niepodzielnie obce akademie, a niedawno wszak jeszcze Warszawa widziała wystawę monachijskiego profesora, organizowaną przez wdzięcznych uczni. Nic więc

dziwnego, że gdy w ostatnich czasach sztuka nasza zaczęła okazywać względną niepodległość, chciano wszystko zacząć od początku. Odrzucono akademie, odrzucono i wpływ mistrzów, oryginalność, choćby najdziwaczniejsza, stała się jedynem kryteryum wartości. A że my, Polacy, wogóle jesteśmy raczej oporni w stosunku do zmysłu historycznego i wpływów tradycyi, przeto nastała zupełna anarchia.

Chwytano najświeższe nowinki zagraniczne, przychodzące z Paryża, często via Berlin, czy Monachium, dając im nieograniczony kredyt i sławiąc je, jako zjawiska spadłe z nieba, a nie widząc ich korzeni głęboko w francuską przeszłość sięgających. Zabrakło również perspektywy, wszystko widziano na jednym planie — tytuł mistrza rozdawano z podziwu godną łatwością. Jednocześnie jęły się szerzyć metafizyczne teorye o sztuce obcej życiu, wyższej ponad życie, ba wrogiej życiu, teorye, w których się lubowała górna i chmurna młodość symbolistów francuskich, a które do nas przyszły w czasie, gdy ich twórcy odzywali się o nich z uśmiechem, jaki się ma dla swych młodzieńczych iluzyj. Skrystalizowano te dążenia w haśle »Sztuka dla sztuki«, które albo jest truizmem, gdy mówi, że sztuka nie winna znać obcych jej środków, ni obcych celów, że nie winna naprzykład umoralniać, lecz jedynie dać wrażenie piękna, albo jest absurdem, jeśli oznacza, że dzieło sztuki egzystować ma samo dla siebie, a nie po to, aby ludziom dać rozkosz piękna. Nie trzeba jednak przypuszczać, że to my posiadamy monopol takiego wypaczania pojęć. Przeciwnie, wszędzie, gdzie sztuka artystów (bo bez sztuki ludowej nie ma i nie było narodu) jest rośliną młodą, przeszczepioną niedawno, obserwuje się podobne zjawiska. I Węgrzy nie są wolni od tego, i Czesi. Rosyjska zaś wystawa w Paryżu w r. 1906 stanowi najlepszą twierdzenia mego ilustracyę. Można tam było podziwiać wszystkie nowinki techniczne Montmartre'u, czy Montparnasse'u, które jednak nieusprawiedliwione niczem śmieszyły jedynie, jak śmieszyłaby baba wiejska ubrana u Paquin'a.

I nietylko dla artysty niezbędną jest znajomość tego, co inni przed nim zrobili, by módz z pełną świadomością hodować własne, oryginalne »ja«, ale i dla publiczności znajomość ta będzie surową dyscypliną. Ona da możność sądzenia, bo dzieła sztuki nie będą wtedy zawieszone, jak mistrz Twardowski między niebem a ziemią, z oparciem hen, na księżycu, lecz będą jak drzewa w lesie, czerpiące korzeniami soki z ziemi, pijące liśćmi słońce i dopełniające swe piękno, pięknem otaczających je siostr i braci. Czyli, wyrażając się ściślej, znajomość sztuki obcej da

możność ocenienia sztuki swojej. A powtarzam, że jeżeli artysta genialny może się zjawić między eskimosami, czy hotentotami, to sztuka narodowa jest rośliną wymagającą atmosfery kulturalnej, jest funkcyą rozwoju społeczeństwa; wyrażając się brutalnie, póki potrzeby artystyczne społeczeństwa naszego będą zadawalniane oleodrukami, póty o polskiej sztuce jedynie piosenki będą opowiadały.

Zresztą brak stylu w architekturze, niedawno dopiero rozpoczęte odrodzenie sztuki stosowanej, aż zbytnio jaskrawo ilustrują me twierdzenie.

Jeżelim tylko ostatni wiek i pierwsze lata bieżącego wybrał jako przedmiot, to dla tego, że jak powiem niżej, postawił rzeczony okres wszystkie zagadnienia, — pojęcie więc o tem, czem sztuka jest i być powinna, rozbiór dzieł, które pozostawił, może dać pełne; jeżelim wziął rzeźbę, nie malarstwo, to przedewszystkiem ze względu na mniejsze obrobienie tematu, co pracę czyniło trudniejszą, lecz i bardziej pociągającą, powtóre dla tego, że z prostszych, niźli malarskie, rzeźbiarskich zagadnień więcej światła można było wydobyć, — jeżeli francuską rzeźbę jedynie, to dla tego, że według pięknych słów Muthera, »świat cały jest jedną prowincyą artystyczną, której stolica zwie się Paryż«.

Rzućmy teraz pobieżnie okiem na historyę rzeźby, a może samo przypomnienie zasadniczych momentów rozstrzygnie przedwstępne zagadnienia celowości i monumentalności rzeźby. Pamiętać należy, że zarówno grecka i średniowieczna rzeźba, były sztuką jedynie dekoracyjną, służebnicą architektury. Arcydziełem Fidyasza były fryzy Panteonu i ów Jowisz Olimpijski, który majestat czerpał z świątyni, której był częścią. Średniowieczni kamieniarze stroili katedry w koronki, bukietami głów zdobili kolumny, wzdłuż murów figurami pisali historyę.

Wszakże ów sławny dyabeł, którego uśmiech nawpół ironiczny duszę Paryża tak cudnie wyraża, siedzi skulony hen wysoko na wieży Nôtre Dame i setki schodów krętych trzeba przejść, by go módz obejrzeć.

Jeśli mimo to rzeźba ta, nawet oderwana od architektury, piękną jest i monumentalność zachowuje, toć i tors obtłuczony, na który pługiem natrafi wieśniak rzymski, będzie miał niezniszczalne piękno.

Tem przeznaczeniem tłómaczy się różnokolorowość rzeźby zarówno greckiej jak i średniowiecznej. Proporcya architektury, harmonia wydobyta dłutem, magia kolorów, były równorzędnemi czynnikami jednego piękna. Odrodzenie wyzwoliło rzeźbę, dało jej bytność samo-

istną. I wtedy musiała sobie sama wystarczyć. Celem jej nie było już zdobienie gmachu, lecz danie wrażenia piękna zupełnego, wystarczającego samo sobie. Kryteryum piękna nie było już sharmonizowanie z gmachem, lecz sharmonizowanie z otaczającem je powietrzem, z zielonością altany, ostrem światłem padającem na plac, lub nawet półcieniem pokoju.

Sharmonizowana sama w sobie, musiała sama w sobie znaleźć architekturę, sama w sobie znaleźć kolor.

Jednocześnie analogiczne zagadnienia stawały przed malarstwem, które z dekoracyi ściennej zindywidualizowało się w obraz. Odrodzenie godnie rozwiązało to wielkie zadanie. Kompozycya dzieł Giotta, architektura rzeźb włoskich XV wieku są bez zarzutu. Małe nawet rzeźby Mina da Fiesole, kompozycye wyszłe z pracowni Desideria da Settignano, czy Cosima Rosselli, wielkość architekturalną i piękny kolor posiadają. Największy swój wyraz osiągnęła sztuka ta, prosta i silna, w dziełach Donatella.

Niestety wkrótce epoka ta wspaniała się kończy.

Tytaniczny, niespokojny geniusz Michała Anioła nie może zadowolnić się rozwiązywaniem prostych zagadnień. Jak w malarstwie wyobraźnia jego kazała mu wyszukiwać najtrudniejsze skróty, naśladować rzeźbę i architekturę, tak i w rzeźbie szukał on najdzikszych, najniebezpieczniejszych dla harmonii skrętów i pozycyj, by tryumfować wspaniałym akordem nad dysonansami. Przykład ten stał się zgubnym. Jak z Rafaela wzięto jedynie idealizacyę nieco słodkawą, a pozostawiono jego wielkie zalety malarskie, bo ich naśladować było niepodobna, tak i z Michała Anioła wzięto jedynie to, co było na miarę jego epigonów — brak prostoty i lubowanie się w naprężeniu muskułów, zidentyfikowane z siłą. Zresztą ziemia sama stała się współwinowajczynią, wydając na światło dziwacznie pokręconą grupę Laokoona.

Wpływ ten rozszedł się po całej Europie i nawet wielki Piotr Puget nie mógł się go ustrzedz.

A później w XIX wieku zgubną okazała się ślepa nierozumna admiracya greckich wzorów, która po dziś dzień prześladuje szkoły Sztuk Pięknych.

Francya przez cały XIX wiek nadawała ton rzeźbie. Dziwny to był wiek. Podczas, gdy dawniej artyści byli wyrazem swej epoki, która ich słusznie ceniła i sprawiedliwie sądziła — bo wspomnijmy choćby ambasady Rubensa, królewską dumę Tycyana, uwielbienie, które ota-

czało Leonarda da Vinci, w XIX wieku obok sztuki nagradzanej medalami i godnościami, oficyalnie się mieniącej spadkobierczynią dawnych tradycyj, istniała sztuka rewolucyjna, biedna, pogardzana, często negująca tradycyę, lecz zawsze kontynuująca ją bezwiednie.

Może był to skutek demokratyzacyi sztuki, którą dawniej sądziły jedynie wysokokulturalne sfery, będące w ciągłej styczności z artystami, podczas kiedy wiek XIX wypchnął na arenę całe tłumy parweniuszów o poziomych gustach, które jednak, kupując dzieła sztuki, pośrednio wpływ na jej rozwój wywarły.

Wiele faktów za tem przemawia, między innemi dekadencya mebli, boć każdy z nas pamięta owe ohydne meble Louis Philippe, które przez cały prawie XIX wiek panowały dzięki swemu bogatemu wyglądowi. Mówi za tem znany mizoneizm tej sfery, dzięki któremu powodzenie osiągali ci, którzy umiejętnie naśladowali dawne uznane wzory. Przemawia wreszcie utrzymanie się przez cały wiek dynastyi niemal »amatorów«, którzy dawnym obyczajem, żyjąc blizko z artystami, najśmielsze dzieła gromadzili, głośno sławiąc w roku 30-tym Delacroix, zbierając w latach 80-tych Claude Monet'y, Degas'y, Rodin'y, a dziś dających pracę Maurice Denis'owi, Vuillard'owi czy Roussel'owi.

Dziwnym był ten czas, gdzie w przeciągu stulecia przebiegnięto wszystkie etapy rozwoju sztuki, gdzie próbowano przewartościować wszystkie wartości, chciano wzgardzić tem wszystkiem, co przedtem zrobiono, wyzwolić się ze wszystkich pęt, by z pokorą marnotrawnego syna dobrowolnie powrócić ku dawnym regułom. Przypomnę tylko nadzieje pokładane w romantyzmie Delacroix i Wiktora Hugo, w impresyonizmie Monet'a i naturaliźmie Zoli, w symbolizmie Villiers de l'Isle Adama i Odilona Redon.

Powodem tych ciągłych rewolucyj była naturalna niechęć ku żywym trupom, które zdarłszy z wielkich umarłych szaty, udrapowały się w nie, krzycząc »otośmy spadkobiercy dawnych wielkich tradycyj«. Poprzez Ponsard'a nie widać było Racine'a, źli uczniowie Ingres'a zasłonili Poussin'a, a Bosio czy Chaudet wystarczali, aby grecką rzeźbę znienawidzono.

To też gdy nowinki zawiodły, gdy okazało się, że to co czarowało w rewolucyonistach, była właśnie ich bezwiedna wierność tradycyi, którą oficyalni ich obrońcy zdradzili, powrót ku mistrzom nie był powrotem ku nauczycielom. Dziś się widzi klasyczność Alfreda de Vigny, Degas'a, Rodin'a, ale dziś też umie się cenić klasyczność metop

Partenonu i rzeźby egipskiej. Ten właśnie wielki rachunek sumienia, który zrobił wiek XIX, umożliwił artystom dzisiejszym świadome, śmiałe kroczenie ku pięknu, dał to, że mówimy dziś o nowem odrodzeniu. Bo jeśli wiemy, że są niezmienne reguły piękna, wiemy też, że wiernym się im jest, nie powtarzając niewolniczo to, co przed nami mistrze zdziałali, lecz czerpiąc natchnienie tam, gdzie oni je czerpali — w wiecznie innem, choć wiecznie tem samem życiu. I nie wzgardzimy współczesnością, lecz będziemy starali się oddać jej piękno i tak monumentalnem je uczynić, by się nasz czas żadnej z poprzednich epok nie powstydził.

Pisał o Rodin'ie Carrière »il n'a pu collaborer à la cathédrale absente« — »nie mógł być robotnikiem przy katedrze, bo jej nie było«. I w rzeczy samej wiek ubiegły kapliczki znał jeno, w których goreją światła liczne, lecz słabe samotnością: że nasz wiek wybuduje jedną wielką świątynię, w to wierzymy i wierzyć chcemy.

Chyba, że jak pesymiści twierdzą, są to przedśmiertne drgawki sztuki, przed oczyma której, jak przed oczyma konającego, przebiega cały jej żywot, zanim nastąpi czarna noc.

Kilka słów chciałbym jeszcze powiedzieć o metodzie i dokumentowaniu mej pracy. Do jakiegoś roku 80 będę mógł być historykiem wartościującym. Namiętności się uspokoiły i można dziś sądzić i stanowiska wyznaczyć zarówno Rude'owi jak Pradier'owi, Barye'mu jak Carpeaux. Gdy będę jednak mówił o sztuce współczesnej, postaram się o najzupełniejszą bezstronność. Bo chociaż zupełnie usprawiedliwione mogą być me sympatye lub antypatye, jednak uważam, że historyk, któryby nie widział wielkich zalet Falguiére'a, bo nie uznawałby jego teoryi, któryby chciał wywyższać Lucyana Schnegg'a kosztem Emila Bourdelle'a lub przeciwnie, któryby nareszcie, idąc za najświeższą modą, napadał na Rodin'a, aby mu przeciwstawić nazwisko Maillol'a, byłby nieuczciwym.

Zresztą rozdawanie marszałkowskich buław i jeneralskich szlif jest rolą niezbyt odpowiadającą współczesnym.

Ograniczę się więc do wskazania dążeń artysty, do zbadania ewentualnego wpływu, który wywarł i do stwierdzenia, o ile dążenia swe zrealizował. Bo rola krytyka zawsze jest podwójną — musi przedewszystkiem określić to, co artysta chciał zdziałać, a później, o ile to,

co chciał zdziałać, potrafił. Od tego wartościowania powstrzymać się nie mogę i nie powinienem.

Dla tego też z góry uprzedzam, że jest cała kategorya modelarzy, o których pisać będę tylko tam, gdzie nie będę mógł tego ominąć, bo rozbiorem ich dzieł historya rzeźby zajmować się nie może.

Ludzie ci tworzą rzeczy, które wprost nie mają nazwiska, oni to są owymi zdrajcami dawnych mistrzów, o których mówiłem, oni to są obarczeni tytułami, orderami, godnościami i... pogardą tych, co sztukę kochają.

Dziś trójgłowy Cerber strzeże wejścia do ich państwa, a imiona jego trzech głów są: Injalbert, Denys Puech i Saint Marceaux.

Dokumentacya mojej pracy jest dwojaka. Wobec zupełnego braku dzieła, któreby całokształt rzeźby w wieku XIX obejmowało (bo praca Gonse'a i pomieszczone z okazyi wystaw powszechnych w Gazette des beaux Arts skróty poważnej wartości nie mają) wobec ubóstwa monografij (jedynie David d'Angers, Simart i Dalou doczekali się wyczerpującej pracy, nie licząc, ma się rozumieć, licznej Rodin'owskiej literatury, którą jednak, po większej części, cechuje zupełne niezrozumienie i brak zmysłu historycznego) musiałem się uciekać do najrozmaitszych współczesnych krytyk salonów poszczególnych, czy też artykułów dziennikarskich po pismach rozsianych, szukać wzmianek pośmiertnych, czy mów powitalnych w akademiach.

Zgromadzenie tego surowego materyału było mojem niejako przedwstępnem zadaniem.

Co się zaś tyczy artystów żyjących, to tutaj cała prawie moja dokumentacya polega na licznych rozmowach z samymi artystami. Im również zawdzięczam wiele cennych wspomnień o zmarłych mistrzach. A blizkie z nimi obcowanie dało mi możność wniknięcia w sam proces powstawania dzieła, wtajemniczając mnie w misterya ich sztuki.

I dla tego mam prawo mniemać, że tę zasługę praca ma będzie miała, że jest ona pierwszem usiłowaniem ujęcia bogatej twórczości rzeźbiarskiej XIX i XX wieku w ramy ogólnego poglądu, pierwszą próbą jej historyi.

1789—1815.

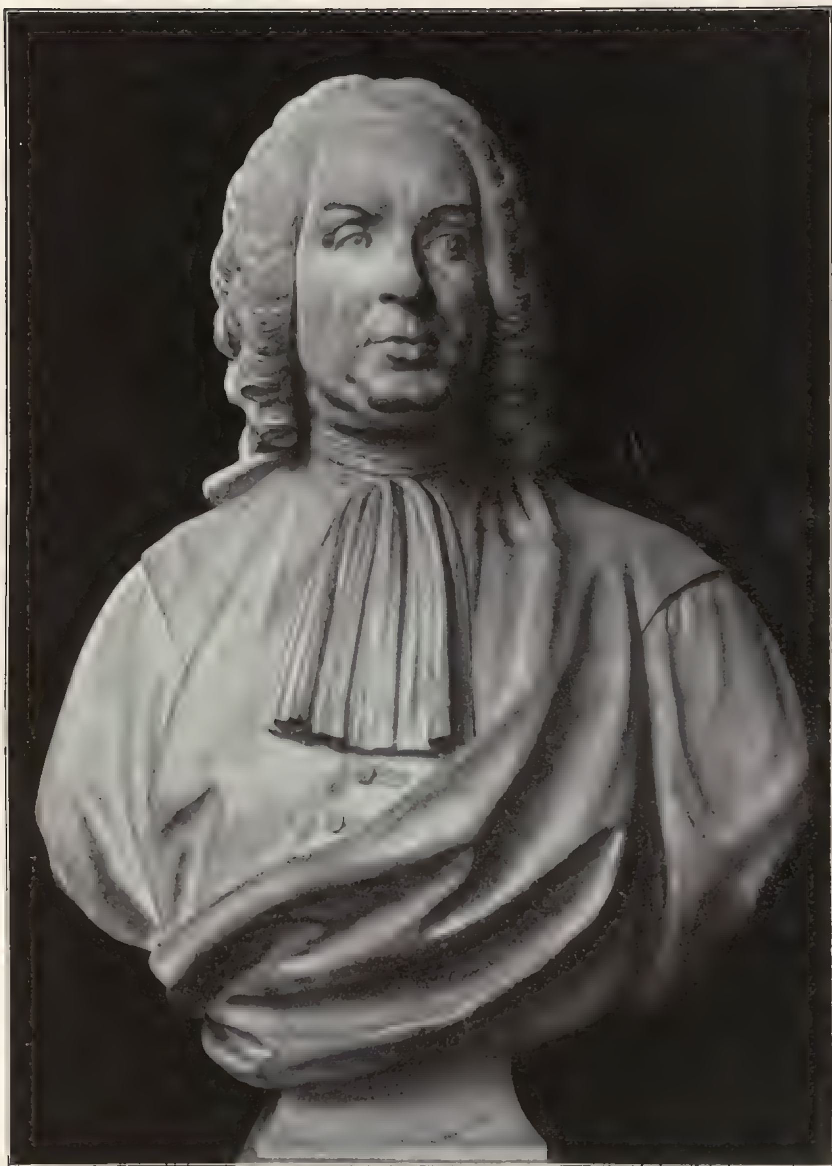
Do ostatnich czasów stosunek Wielkiej Rewolucyi do sztuki dziwnie był zapoznawanym. Z jednej strony, wierząc staremu przysłowiu »inter arma silent musae«, mówiono o jałowości artystycznej tych czasów, z drugiej sądzono, że sztuka po-rewolucyjna, którą syntetyzowano w szkole Dawid'a i w stylu Empire była rzeczą zupełnie nową bez związku z przeszłością ani technicznego, ani ideowego. Oba te poglądy wielce są błędnemi. Przedewszystkiem należy stwierdzić, że Wielka Rewolucya była epoką artystycznie bardzo płodną. Nie mówiąc już o tem, że za jej czasów właśnie przypada rozkwit Dawid'owskiej szkoły, za Cesarstwa zaś upadek tejże, nie mówiąc o formujących się ciągle stowarzyszeniach artystycznych, jako to »Societé des amis des arts«, założonem przez p. de Wailly w roku 1790, a w skład którego wchodzili obok malarzy Vien'a Regnault, Lebarbier etc. rzeźbiarze Boisot, Houdon, Clodion, Moitte i Chaudet, jak późniejsze »Societé populaire des arts«, w którem prezydowali między innymi rzeźbiarze Espercieux i Boisot, a którego członkami byli Chaudet, Stouf, Cartellier i Bosio, wystarczy wskazać na ilość rzeźbiarzy, których naliczono w latach 1791—1810 około 60, a po 1810 roku do 80. I w rzeczy samej dla artystów dłuta były to złote czasy. Konwencya, Komitet Zbawienia Publicznego, Komuna, ciągłe rozpisywały konkursy i ciągłe czyniły obstalunki. Sam rok II-gi widział ogłoszenie konkursów na posąg Ludu, który miał stanąć na Pont Neuf, na posąg Narodu, posąg Ludu niszczącego despotyzm, posąg Wolności, posąg Jana Jakóba Rousseau. Żywe to zajęcie się sztuką, uznanie jej za niezbędną część życia narodu wypływało z zapa-

trzenia się rewolucyonistów we wzory greckie, z chęci wiernego naśladowania ateńskich obyczajów, z dążenia dorównania Peryklesowym czasom »Bogactwo i pompa sztuk winny być zbytkiem i religią wolnych narodów« pisano wówczas. Ale wzamian opieki, którą nad nią roztoczono, miała sztuka służyć celom republikańskim zrazu, cezarycznym potem. Miała sławić wolność, równość, braterstwo; później geniusz Napoleona i dzielność jego towarzyszy. Samo wyliczenie nazw rzeźb dowodnie nas o tem przekona. Ramey rzeźbi Naród i Jana Jakóba Rousseau, Cartellier Przyrodę, Przyjaźń, Wojnę, Wstyd, Spartańskie dziewczęta, Arystydesa i Vergniaud, Chaudet Wierność ojczyźnie, Oświatę publiczną etc. W salonie roku XII Clodion wystawia Katona, Houdon Cycerona, Chaudet Cyncynatusa, Delaistre Focyona, Lemot Leonidasa, Bridan Kamilla, Foucou Lykurga, Ramey Scypiona, Pajou Demostenesa.

Sztuka staje się moralizatorką, nauczycielką, wielbiącą czyny wielkich mężów, służebnicą wielkiemu celowi zreformowania społeczeństwa, wytępienia dawnych narowów i grzechów, rozsadniczką obywatelskich cnót. Bo nie trzeba zapominać, że ostatecznym celem rewolucyi w oczach najfanatyczniejszych jej kierowników było nie zmienienie formy władzy, lecz moralne przeobrażenie ludzi.

Musową częścią tej dydaktycznej rzeźby była alegorya, wyraźna — by wszyscy zrozumieć ją mogli. W celu tym cały kanon reguł ustanowionym został. Tak np. mówca musiał trzymać piorun w ręku, by wymowę symbolizował.

Podmalowawszy w ten sposób ideowe tło epoki, zwróćmy się do poglądów estetycznych artystów ówczesnych. Najlepiej się one skrystalizowały w dziele Quatremère'a de Quincy, uczonego teoretyka, członka Instytutu. Dowiemy się stamtąd, że sztuka winna być nauką, opartą na matematyce, że rządzić artystą winien rozsądek, nie geniusz. Tworząc, winien artysta starannie pomijać wszelkie cechy indywidualizujące modela, by zbliżyć się do typu idealnego, — tego, którego obraz pozostawili greccy i rzymscy rzeźbiarze. Herkules, czy Milo Krotoński Puget'a, które jedynie portretami są dwóch wspaniałych typów południa francuskiego, nic ze sztuką wspólnego nie mają. Bo nigdy, choćby najszlachetniej stylizowany, lecz wierny portret jednostki, nie będzie w stanie oddać piękna gatunku, piękna idealnego, o które artyście winno chodzić. Nie można się jednak posługiwać i tą metodą, która stara się zbliżyć do ideału, biorąc u jednego modela piękny tors, u innego ramiona, u trzeciego zaś głowę. Typ idealny jest typem, którego rzeczywistość



Lemoyne. Trudaine



Pajou. Marya Leszczyńska jako dobroczynność

nie zna, lecz który artysta winien skonstruować matematycznie. Niech unika więc wszystkiego, coby mogło życie przypomnieć. Niech gładzi marmur tak długo, aż nikomu na myśl nie przyjdzie, że pod tą lśniącą białą powłoką prężą się mięśnie, krew pulsuje w żyłach, a miarowy oddech może podnieść piersi. Bo wszystko to — to szczegóły zwierzęce (détails animaliques) niegodne sztuki. Wzgardźcie i ubiorem współczesnym, bo nadałby on waszemu dziełu charakter chwili, nie wieczności. Wszak malarstwo mniej szczytną jest sztuką, a jednak, gdy winszowano Ludwikowi David'owi jego koronacyi Napoleona, mistrz odpowiedział z niechęcią: »Czyż myślicie, że powołaniem mem jest oddanie butów i ostróg?« Jedynie nagie ciało, lub grecka chlamida, wiernie fałdami swemi ciało rysująca, godnemi są zaklęcia w marmur.

A jeśli powiecie: niezdolniśmy idealny typ skonstruować, klimat Francyi, geniusz francuski sprzeciwiają się temu, my, zarówno jak i Flamandzi jedynie niecne, hańbiące ród ludzki karykatury tworzyć jesteśmy w stanie — odpowiemy wam, że zaiste macie racyę. Bo cała historya sztuki waszej od średniowiecznych kamieniarzy po przez Jana Goujona, Puget'a, Coysevox'ów i Coustou świadczy, żeście nie byli w stanie podnieść się na wyżyny idealnego piękna. Ale jedźcie do Rzymu, gdzie wszak corocznie wysyłamy tych, co na wielką nagrodę zasłużyli, idźcie do muzeum, które rewolucya założyła i pilnie naśladujcie greckie wzory, plagiujcie je nawet, wyrzeknijcie się marzeń o oryginalności, a może dzieła piękne stworzyć będziecie w stanie.

Zaprawdę obcymi były te zabójcze dla sztuki poglądy artystom XVII i XVIII wieku, obcemi są one francuskiej tradycyi i nie dziw też, że dlatego mówiono o przewrocie w poglądach artystycznych, dokonanych przez Rewolucyę. Jednak, gdy źródeł tych poglądów zaczniemy szukać, znajdziemy je w czasach przedrewolucyjnych. To odkrycie Herkulanum sprowadziło raz jeszcze ślepą admiracyę grecko-rzymskich wzorów, to Winckelmann, Mengs, Vien, a nawet Diderot stali się ich heroldami. I jak w meblach styl Louis XVI jest reakcyą przeciwko stylowi Louis XV i prostemi swemi liniami przygotowuje style Dyrektoryatu i Cesarstwa, tak i rzeźby powstałe w latach 80-tych stanowią już reakcyę przeciwko stylowi wieku XVIII i przygotowują zwycięstwo neoklasycyzmu, które Rewolucya jedynie przyspieszy. A czyż nie widzenia ludzi żywych, zróżniczkowanych po za urojonym idealnym typem nie spotykaliśmy u filozofów przedrewolucyjnych, którzy opierali swe systemy zbawienia człowieczeństwa na prawach schematyzowa-

nych dla dowolnie skonstruowanego typu człowieka, tych prawach, które później Rewolucya postara się w życie wprowadzić?

Jeśli się teraz spytamy, jakiemi są dzieła sztuki, które czasy te wydały, to odpowiedź wielce smutną będzie.

Żył co prawda do 1828 roku stary mistrz Houdon, — Houdon, który z dumą mówił o sobie, że wskrzesił we Francyi sztukę odlewania bronzów; Houdon, wielbiciel prawdy, który uczniom swym mawiał kopiujcie przyrodę, kopiujcie ją wciąż, a przedewszystkiem kopiujcie ją wiernie; Houdon, twórca owej Dyany chłodnej, dziewiczej, o harmonijnych liniach, Woltera, siedzącego w fotelu, okutanego w szlafrok, zdradzający pod szerokiemi fałdami wychudłe starcze ciało, Woltera o wpadniętych oczodołach, o szkielecie twarzy, który ożywia uśmiech, do jakiego jedynie fernejski mędrzec był zdolnym; Houdon, twórca przelicznych biustów zwięzłych, ścisłych w rysunku, a tak prawdziwych, że, zda się, zagadają do ciebie; Houdon, tak daleki od wszelkich nie rzeźbiarskich zagadnień, że na entuzyastyczne oceny krytyków, którzy z jego biustu Moliera potrafili wyczytać całą filozofię ojca komedyi, odpowiedział: »chciałem jedynie zrobić go podobnym, a wcale nie szło mi o to, aby z twarzy jego można było się domyśleć, że to on stworzył Harpagona, Mizantropa i Tartuffe'a«; — ale tworzył niewiele już i fala nowego życia przepłynęła koło niego, nie tknąwszy go.

Inni współcześni jemu pokornie się przystosowali do żądań publiczności. Opuścili dawnych bogów i Gois ojciec, i Pajou, i Stouf, uczeń Lemoyne'a, i Dejoux, uczeń ostatniego z Coustou, i Lemot, uczeń Falconeta. Clodion nawet, w którego dziełach cały libertynizm XVIII wieku wyraz swój znalazł, starał się nagiąć do nowego stylu, ale napróżno. Rzeźby jego z tego czasu straciły wielkie zalety, które cechowały ich starsze siostry, a nie zdołały podobać się nowej generacyi, i Clodion, wieczny kandydat na członka Instytutu, nigdy w nim nie zasiadł. Zresztą wszyscy ci renegaci wielkiego szczęścia nie mieli. Rewolucya zwróciła się ku młodym, i sława Bosia, Chaudet'a, Bridan'a syna, Espercieux'a, Cartellier'a, Beauvallet'a, Michallon'a, Lemot'a, Dumont'a, Lesueur'a, Chinard'a zaćmiewa ich sławę. Te nazwiska (z niewielkiemi zmianami) spotykamy przy konkursach ogłaszanych przez Konwencyę, przy dekoracyi Arc du Carroussel i Luwru, dokonanej za Napoleona I, przy oficyalnych obstalunkach Ludwika XVIII. Później podzielili się oni na dwie kategorye: tych, którzy nadewszystko siłę cenili i tych, co, wedle uświęconego wyrażenia, gracyom ofiary składali. Pierwszych wo-



Roland. Homer.

dzem był Moitte, a szli za nim Cartellier i Lemot w pierwszym rzędzie, dalej Foucou, choć jedna z jego bachantek tradycyi XVIII wieku trzymać zda się, Taunay, Bridan syn, Marin, Petitot, Lorta, Fortin. Ale wielkość ich zimną jest, deklamacyjną, surowość nie jest surowością ni stylu, ni rysunku, lecz napuszonością, spokój ich udanym. Jakżeż śmiesznym jest ten Henryk IV Lemot'a, siedzący na drewnianym koniu, w pozie prowincyonalnego aktora, grającego króla.

Nad drugimi rej wodzili wieczni rywale Bosio i Chaudet, »nie-



Bosio. Wenus w kąpieli.

śmiertelny Chaudet«, jak go nazywali współcześni. I rzeczywiście dwaj ci panowie umiejętniej obchodzą się z marmurem od innych, ale jakież fałszywe, jakież sztuczne dzieła dają. Kompozycya konwencyonalna, prawda poświęcona wygładzeniu, wydobyciu okrągłości. Nauka teoretyków w las nie poszła. Nikt nie będzie się mógł domyśleć ciała pod białością lśniącą marmuru, wszędzie jednakowo białą, wszędzie jednakowo lśniącą. I jeśli, patrząc na to będziemy mieli wrażenie, że gdzieś już coś podobnego widzieliśmy, to zapewne nie w życiu, bo kobiety te nie są kobietami, ni mężczyźni mężami żywymi, lecz wspomnimy jakąś rzeźbę z tej sali muzeum, w której utwory z czasów upadku sztuki greckiej są pomieszczone. Bo bogami tej grupy są Medycyjska Wenus, piękny młodzieniec z Belwederu, Apollinem zwan, i Hadryana ulubieniec, Antinous.

Ale właściwym mistrzem, niedościgłym wzorem, którego naśladują i Bosio i Chaudet, jest Canova. On króluje, wszędzie czuć, że wpływ jego przeszedł. Czy rzeźba będzie podpisaną Milhomme, czy Lemaire, Dupaty, czy Gois syn, Delaistre, czy Roman, Callamard, czy Valois, wszystko jest robione podług jednego wzoru — wylizanej, nie wykutej rzeźby Canovy. Niema indywidualności, niema szkoły nawet, ale jest grupa ludzi zahypnotyzowanych fałszywemi teoryami, marnujących wielkie nawet czasem dary z niewytłómaczonej nienawiści do wszystkiego, co życie przypomniećby mogło. I za czasów epopei Napoleońskiej, gdy mają dłutem uwiecznić jej bohaterów, oni zapatrzeni w posągi rzymskich tryumfatorów z pamięci rzeźbią nago jenerałów Rewolucyi, marszałków Cesarstwa. Nagimi są również Poussin Julien'a i Montaigne Stouf'a, bo uczono ich, że suknie historyczne nie warte są uwagi wielkiej sztuki. Nie okiem się kierują, lecz receptami, które mówią, w jakim stosunku winien być nos do oczu, noga do całej postaci, człowiek do konia. I nie jako satyra bynajmniej, lecz poważnie jako wyraz ideału całej epoki, jako jej credo artystyczne wypowiedzianemi zostały słowa »Pozostaje do zrobienia nowe zastosowanie matematyki do sztuk, aby znajdować wprost i bez uciekania się do pomocy oka formy najpełniejsze wdzięku, układ najbardziej miły« *). I nauka ta przechodzi z ust do ust, z pokolenia na pokolenie w Szkole Sztuk Pięknych, którą wówczas założono.

---

*) Il resterait à faire une nouvelle application des mathématiques aux arts pour trouver directement et sans consulter l'oeil les formes les plus gracieuses, l'ordonnance la plus agréable.



Chaudet. Amor

Są co prawda wyjątki »rari nantes«. Ramey ojciec naśladując Ludwika David'a raczej, niźli rzymian, daje rzeczy, choć zimne, jednak stojące o wiele wyżej od innych współczesnych dzieł. Deseine reakcyonista politycznie i w sztuce nie chce się nagiąć do nowych teoryi. Mucyusz Scewola jego, w szlachetnym Puget'owskim stylu utrzymany, wyraźnie się odcina w sali Luwru, salą Chaudet'a nazwanej, od otaczających go rzeźb, a i spokojny biust Flory ornamentowany wieńcem kwiatów, lepszej epoki mógłby być dziełem. Biusty zaś męskie w stylu Houdon'owskim utrzymane, choć wielkości im brak, są zupełnie poprawne. Wogóle biusty z tych czasów najmniej dekadencyę smaku zdradzają. Nic w tem dziwnego — idealiści wzgardzili portretem i żadnym regułom go nie poddali, ci więc, co tak podłemu zajęciu się poświęcali, wierni musieli pozostać dawnym tradycyom. Takim skromnym mistrzem był Roland, nauczyciel David'a d'Angers, takim byłby Chinard, gdyby nie to, że biusty tego ostatniego zbyt są miękkie, zbyt puszczone w rysunku, aby na pobłażliwą ocenę zasłużyć. Powoli jednak gotowała się reakcya. Bój rozpoczęła książka Emeric'a David'a o rzeźbie. Żądała ona prawdy, studyowania modelu i osiągnięcia piękna przez szlachetną interpretacyę jedynie; powoływała się na francuską tradycyę, na Jana Goujon'a, Puget'a, Poussin'a, a nawet Watteau i Van Loo; zwalczała alegoryę, nakazywała zwrócić się po natchnienie nie tylko do starożytności, ale do średnich wieków, a nawet do czasów współczesnych. Rodzajowa sztuka zyskiwała uznanie, o ile była moralną. Bo i w tej książce dużo



Giraud. Grobowiec.

się jeszcze mówi o umoralnianiu przez sztukę, są reminiscencye teoryi Greuze'a i Falconet'a, choć większość myśli wyrażonych była niesłychanej na czasy owe śmiałości i nowości.

Myśli te poczerpnął po części David w licznych rozmowach ze swym przyjacielem, rzeźbiarzem Janem Chrzcicielem Giraud. Ciekawa to była postać — człowiek bogaty, rzeźbiący dla przyjemności jedynie, posiadał Giraud ogromne zbiory greckich rzeźb, dla których miał kult, ale południowiec z Aix en Provence, zachował jako taki głęboką cześć i dla francuskiej sztuki, którą w jego oczach najpiękniej symbolizował prowansalczyk Puget. Nieliczne miał grono przyjaciół ten człowiek, wszystkiemi prawie swemi upodobaniami różniący się od współczesnych, i jednego tylko ucznia imiennika, choć nie krewnego Franciszka Grzegorza Giraud. Ten ostatni pokryjomo tylko u Giraud'a się uczył, oficyalnie zaś był uczniem Ramey'a, do atelier którego go oddano, gdy się okazało, że mimo życzenia rodziny młody Giraud na kupca zupełnie jest niezdatnym. I choć za Filokteta akademia przyznała mu pierwszą nagrodę, dającą prawo pobytu w Rzymie na koszt rządu (prix de Rome), jednak już to uczniowskie dzieło wyraźnie wskazuje, że wpływy mistrzów współczesnych nie tknęły go. Niewiele dzieł Giraud'a, cztery, czy pięć zaledwie znamy, ale i te pozwalają nam postawić go w pierwszym rzędzie rzeźbiarzy zeszłego wieku. Oto biust kobiety — spokojny, hieratyczny, traktowany szerokiemi płaszczyznami, bez zaokrągleń, z harmonijnym ornamentem bogatych włosów. Oto pies, tak portret psa (a proszę przypomnieć, cośmy mówili poprzednio o wyborze przedmiotu), portret wierny, choć nie mający tej monumentalności, którą zwierzętom nada Barye. A oto arcydzieło jego: sarkofag żony. Leży kobieta w objęciu jedno dziecię trzymając, przy piersi drugie, maleńkie, i żaden anioł śmierci nad niemi nie płacze, żaden Thanatos nieubłaganej twarzy nie pokazuje. Leżą spokojnie, jakby spali, choć spokój ich twarzy nie z tego jest świata. Widać, że to portrety, nagość dzieci nawet jest realistycznie traktowaną, ale proste równoległe fałdy sukni, wielka w koncepcyi nieskomplikowana kompozycya, nadaje dziełu temu wielkość, nadają mu styl — i tem właśnie Giraud blizkim jest greckim mistrzom, od których tak daleko odbiegli ci, co chcieli ich naśladować. Ale Giraud zamknięty, odcięty od świata w swej dla niego pogardzie przeszedł nieznany, zapomniany. Teorye Emeric'a David'a, choć poklask zyskały, choć książkę jego Instytut uwieńczył, nie zdołały zburzyć panowania Bosiów, Chaudet'ów e tutti quanti. A w szkole podrastali już

godni ich następcy. W roku 1809 pierwszą nagrodę otrzymuje uczeń Bridan'a syna, Cortot, w roku 1813 uczeń Lemot'a, Pradier. Ale jednocześnie wzrasta nowator rewolucyonista, który da monumentalny wyraz pięknu współczesnemu, który będzie wierny tradycyi, tworząc, nie naśladując. Roku 1821 pierwszą nagrodę otrzymał uczeń Cartellier'a, Franciszek Rude.

DAVID d'ANGERS.

Piotr Jan David, urodzony roku 1788 w Angers, był synem biednego rzeźbiarza w drzewie. Ciężką była jego młodość i wiele przecierpiał, zanim zdołał przezwyciężyć opór ojca i wstąpić do Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu. I tam go głód nieraz przyciskał i gdyby nie przyjaźń, jaką miał dla młodego ucznia profesor Roland, świetną przyszłość mu rokujący, gdyby nie stypendyum wyrobione staraniami Pajou, Ludwika David'a i innych, nie byłby David przeżył tych lat. Nereszcie pierwsza nagroda, otrzymana w roku 1811, zapewniła mu byt i dała możność poznania Rzymu. Ludwik David dał młodemu artyście listy do Canovy. David z listów tych skorzystał i wiele rad, głównie technicznych Canova mu dał, ale wpływu rzymski mistrz nie wywarł, bo młody David już marzył o wzniosłem powołaniu społecznem artysty i wyłączny kult formy uważał za abdykacyę sztuki: Niezatarte za to wrażenie wywarły na nim grecko-rzymskie rzeźby, do podziwu dla których przygotowały go lata spędzone w akademii paryskiej. I choć w roku 1815 pozna fryzy i metopy Partenonu, które wówczas właśnie lord Elgin przywiózł był do Londynu, to jednak nie one będą determinowały klasycyzm David'a.

Za czasów rzymskich jeszcze powstało pierwsze dzieło z cyklu, jako twórca którego David głównie żyje w pamięci naszej — medalion muzyka Herolda, współtowarzysza z Willi Medicis.

W roku 1817 nazwisko David'a d'Angers staje się głośnem — to posąg Kondeusza, obstalowany pierwotnie przez rząd u Rolanda, daje sławę jego ulubionemu uczniowi.



David d'Angers. Posąg króla René

Powiadają, że kobieta z ludu stanąwszy przed tym posągiem krzyknęła: »Ma fine, c'est comme l'orage«. I w istocie jak burza musiał podziałać między spokojnemi akademickiemi, wielbiącemi nagość jedynie, podobnemi jedne do drugich dziełami, ten jenerał w mundurze, w butach, w peruce, z głową w tył odrzuconą i ręką szeroko rozmachniętą, z odłamkiem szabli u stóp.

Nie jest to apoteoza konwencyonalna bohatera, ale wychwycony z życia jego moment, gdy ciska swą szablę w szeregi nieprzyjacielskie — szczegół z bitwy pod Rocroy. Burza wpadła przez stłuczone szyby do pokoju, gdzie przechowują w zielnikach zaszuszone kwiaty, wniosła z sobą szum, nieład, ale powietrze i życie. Debiut ten, zdało się, zapowiadał człowieka, który zerwie z dawnemi konwencyami i będzie walczył w jednym rzędzie z romantykami, wtedy zaledwie rozpoczynającymi walkę w literaturze, czy w malarstwie przeciwko utartym regułom, przeciw akademickim przesądom; przeciw cieniom tragedyopisarza Woltera, przeciw artystycznemu wszechwładztwu malarza David'a. Dopiero Gros w malarstwie, Chateaubriand w poezyi walczyli, nie mogąc zresztą jeszcze przewidzieć jak daleko reakcya, którą zapoczątkowali, zajdzie. Delacroix miał 19 lat, Wiktor Hugo 15, Teofil Gautier 7. Jeszcze nie powstał wtedy ani Hernani, ani barka Dantego Delacroix, ani nawet Tratwa Meduzy Géricault'a. David d'Angers jest więc niejako prekursorem tej generacyi i naturalnie staje się jednym z jej wodzów. A o powołaniu swem ma on równie wysokie wyobrażenie jak artyści Rewolucyi. I dla niego rzeźba jest nietylko sztuką, mającą dać rozkosz piękna, ale mistrzynią życia, nauczycielką cnoty. Rzeźbiarz winien, podług niego »współdziałać wszystkiemi siłami podtrzymaniu ducha publicznego, oczyszczeniu obyczajów, natchnieniu ludzi miłością prawdy«. Lub w innym fragmencie, gdzie obok powołania określone jest i zadanie rzeźby: »Rzeźba ma posłannictwo boskie na ziemi. Zdaje się, że poruczonem jej zostało przez Stwórcę światów streszczenie każdego wieku w jego wielkich ludziach i utrzymanie przed jego oczyma typu ludzkości«.

Dawna to śpiewka Moitte'ów, Espercieux i t. p., ale wraca ona w innej tonacyi. Aby swe zadanie spełnić, nie powinien się rzeźbiarz zwracać po natchnienie do dalekiej, obcej mu grecko-rzymskiej przeszłości, ale winien być tym, dzięki któremu teraźniejszość nabierze monumentalności, tym, którego dzieła będą świadczyły przyszłym pokoleniom o cnotach czasów, w których żył artysta, o wielkich mężach, jemu współczesnych. Dlatego David dążył tak usilnie do tego, aby pozosta-

wić niejako historyę swej epoki w pomnikach, biustach, medalionach. Niema starań, którychby nie podjął, trudów, którychby nie zniósł, upokorzeń nawet, którychby nie ścierpiał, byleby mógł uwiecznić rysy wielkiego człowieka. Odbywa podróż do Weimaru, by Goethego biust zrobić, do Brukseli, by uprosić o pozę Joachima Lelewela. Cały Panteon ówczesny został zaklęty przez niego w marmur, czy bronz. Nie będę cytował nazwisk, i tak niektóre z nich same mi się później pod pióro nasuną, wspomnę tylko, że my Polacy zawdzięczamy David'owi biust Adama Mickiewicza, którego poznał w Weimarze, i z którym go później łączyły przyjacielskie stosunki, medaliony Kościuszki, Mickiewicza, Niemcewicza, Lelewela, ks. Adama Czartoryskiego, Klaudyi Potockiej, medalion swobody i medalion wybity roku 1846 na hańbę Metternich'owi, sprawcy rzezi galicyjskiej. Tak dalece przejęty był David swem posłannictwem, że odmawiał portretowania, czy uwiecznienia pomnikiem ludzi, którzy nie mieli jego szacunku. Nie chciał robić biustu Talleyrand'a, ni biustu Ludwika Filipa, lub księcia Orleańskiego, nie chciał pomników stawiać jenerałom wandejskim, Charette i Cathelineau. Republikanizm jego nie pozwala mu nawet przyjąć pracy przy grobowcu Cesarza Napoleona w Inwalidach, choć dwa razy uczcił jenerała Bonaparte — raz medalionem, raz na frontonie Panteonu. — I zaiste byłby nam David pozostawił historyę swego czasu, gdyby poglądy jego artystyczne nie były mu narzuciły techniki unicestwiającej dobre jego chęci. Bo biusty jego skonstruowane są podług idei, że nie należy dawać podobieństwa fizycznego, lecz moralne, że się winno rzeźbić nie to, co jest, lecz to, co być powinno, że winno się oddać nie ciało, lecz duszę. I dlatego właśnie, dziwnym na pozór paradoksem, biusty jego są bezduszne. Determinowane oprócz tego frenologicznemi teoryami Galla, które David'owi każą zmieniać nieraz budowę czaszki, by zaznaczyć ten lub inny rodzaj geniuszu, robione szalenie szybko (nadnaturalnej wielkości biust Beranger'a powstał w cztery godziny), bez wniknięcia w fizyonomię modelu, co zresztą uważał za zaletę (entuzyastyczny biograf jego, p. Jouin, pisze: »David d'Angers wyznawał zawsze wzgardę swą dla tej drobiazgowej dokładności podobieństwa, którą można osiągnąć jedynie kosztem długich widzeń się z modelem«) — są to rzeczy zimne, deskryptywne, prawie że kaligraficzne. Więcej mają one życia od biustów Chaudet'a, np. bo mimo wszystko na większą miarę artystą był David od swych poprzedników, ale również są konwencyonalnemi, nieprawdziwemi. Medaliony za to traktował David z większą



David d'Angers. Kléber

swobodą i tam dawał dzieła często żywe, prawdziwe, zawsze ścisłe w rysunku. I tu się zdarzają słabizny, jak medalion Balzac'a lub Marat'a, w których zupełnie charakter oddanym nie został, bo i genialny wizyoner powieściopisarz, i genialny demagog u David'a są spokojnymi mieszczuchami, jak medalion Bonapartego, w którym zaciekłość jedynie można wyczytać nie geniusz, jak banalny medalion Rouget de l'Isle'a, piewcy Marsylianki, jak źle pojęty medalion lorda Byrona i niepotrzebnie deklamacyjny medalion Joachima Lelewela; jak medalion pani Ré-



David d'Angers. Jenerał Bonaparte

camier, dowcipny, ale bez wielkości, którą tej muzie XIX wieku nadał Ludwik David w swym słynnym portrecie; jak zresztą wszystkie prawie kobiece medaliony, którym brak zupełnie kobiecego wdzięku przez zbytnią suchość rysunku.

Większość jednak jest pięknych dzieł, a znajdują się i arcydzieła. A więc przedewszystkiem Ambroży Paré w stroju epoki, bogatym, pięknie ornamentacyjnym i członek konwencyi Vadier, o pełnej charakteru twarzy. Dalej profil Gustawa Planche'a o wysokiem czole, spokojnej

twarzy, i marzycielski profil Lamartin'a, oba niezmiernie wyraziste; doskonały medalion Mickiewicza, suchy, ścisły i dokładny profil La Revellière Lepeaux, wielkim czarem tchnący, spokojny profil Adeli Hugo, pięknie dekoracyjny dzięki umiejętnemu oddaniu bogatych splotów włosów. Wogóle włosy najdalej są zawsze indywidualizowane, i David wielką zwracał uwagę na nie, zarówno jak i na brodę, która jego zdaniem uszlachetnia dół twarzy.

Mimo jednak bajeczną wprost ilość biustów i medalionów (przeszło tysiąc), mimo ogromną popularność, którą wywalczyły David'owi te dzieła, nie one jednak były główną jego troską. Jak pomnik Kondeusza wysunął go na czoło, tak inne monumentalne dzieła, raz po raz powstające ciągle, miały świadczyć o tem, że tworzy się nowy styl, nowa szkoła i że heroldem, mistrzem jego jest David d'Angers. I poniekąd jako motto, zanim do rozpatrzenia dzieł tych przejdę, aby zresztą uniknąć rozpisywania się przy każdym pomniku oddzielnie o tendencyach jego, pozwolę sobie znowu zacytować szereg wyjątków z pism i listów David'a, które dadzą nam poznać jego credo artystyczne:

»Idea bez formy surowej (châtiée), to już wiele. Forma bez idei to prawie nic«. — »Idea, idea, oto najważniejsze. Bez kwestyi forma jest pożyteczną jako dopełnienie, ale jest ona jedynie alfabetem«.

»Posąg winien być wyrazem idei. Idea jest to kryteryum geniuszu«.

»Styl nigdy nie będzie polegał na odpowiadaniu formy rzeczywistości, lecz na umiejętnem zebraniu kilku doskonałości, zgrupowanych ze smakiem na jednej osobie, lub na jednym przedmiocie, choć będą one wzięte z różnych modeli — Le style ne consistera jamais dans la réalité de la forme, mais bien dans l'assemblage de plusieurs perfections, groupées avec goût sur un même personnage ou un même objet, bien qu'elles soient empruntées à différents modèles«.

»Nagość jest warunkiem rzeźby, która zawsze prawie jest nędzną i pospolitą bez niej«.

P. Jouin zaś, któregośmy już cytowali, powtarza kilkakrotnie, że David »współczesny ideą, pozostaje grekiem w wykonaniu«. Jeśli wspomnimy teraz jeszcze, że David nie uległ wpływowi Canovy, jedynie dlatego, że sztuka tego ostatniego nie wydała mu się dosyć moralną, ni dosyć niebosiężną, ale bez zastrzeżeń podziwia ją, jako realizacyę piękna; jeśli dodamy, że sympatye jego szły ku Bosio'wi, którego nazywa Anakreontem rzeźby, ku Julienowi, Dejoux, Moitte, Chaudet, Lemot, Cartellier, Espercieux, czy Ramey ojcu, więcej może niż ku młodym, Main-

dron'owi, Moine'owi lub Préault'owi, choć ich oficyalnie popierał, jeśli powiemy wreszcie, że Rude nie miał surowszego sędziego nad David'a, to słowa jednego z dziennikarzy ówczesnych nie wydadzą nam się niesłusznemi: »Il aime Puget, mais il a une faiblesse pour Dupaty et au total il n'a fait que de l'art mulet — kocha Puget'a, ale ma słabość do Dupaty'ego i koniec końców sztuka jego ma w sobie połowiczność muła«. I nie będzie nas dziwiła dwoistość rzeźby David'a, która nigdy mu nie dała osiągnąć pełnej harmonii.

Pierwszem chronologicznie z jego wielkich dzieł jest pomnik jenerała Bonchamps, powstały w roku 1824 i w roku 1826, już David zasiada na fotelu Stouf'a pod kopułą Instytutu. Spostrzegli się »nieśmiertelni«, jak ścisłe węzły łączą sztukę David'a ongi nowatorską, z ich własną sztuką.

W tymże 1826 roku powstaje pomnik jenerała Foy, który jest najlepszym może wyrazem dwoistości, o której wspominaliśmy. Dwa z bas-reliefów — pogrzeb jenerała z przepysznie modelowanemi postaciami starych weteranów napoleońskich i szeregiem portretów, oraz mowa jenerała w parlamencie (ten ostatni zresztą rzeźbiarsko słaby) są traktowane w duchu współczesnym, ale sam jenerał stoi nawpół nago, drapowany w rzymską togę i niczem się nie różni prawie od licznych akademickich posągów, bo niczem nie jest indywidualizowany. Romantycy odczuli to przejście do wroga jednego ze swych wodzów i najpoważniejszy ich przedstawiciel, Gustaw Planche, w ostrych słowach skrytykował to dzieło, napadając głównie, ma się rozumieć, na nagość postaci jenerała, choć nadal czcił David'a nazwą pierwszego rzeźbiarza epoki. W roku 1827 powstał grobowiec Marka Botzaris z nagą greczynką, piszącą jego imię, zupełnie akademicki w pojęciu i wykonaniu. W roku 1831 dzieło, które jednogłośne wzbudziło entuzyazmy — fronton Panteonu.

Gdy bezstronnie dziś studyować go będziemy, trudno nam będzie dopatrzyć się, co w dziele tem, oprócz szczegółu, że wszystkie postacie, cisnące się ku Ojczyźnie, przy której siedzą z prawa Wolność, z lewa Historya, są ubrane w stroje współczesne, i że poznajemy w nich znane wszystkim i popularne naówczas wśród wielbicieli swobody twarze Malesherbes'a, Manuel'a, Łazarza Carnot'a, Ludwika David'a, Voltair'a, Rousseau'a, czy Bichat'a, jest oryginalnego. Ale dosyć wiemy, jak szło romantykom o zerwanie z alegoryami bezosobowemi, o nadanie prawa obywatelstwa w monumentalnych dziełach strojom i ludziom współczesnym, aby entuzyazm ich zrozumieć. Dla nas bas-relief ten wkompono-



wany z trudem i mozołem w klasyczny trójkąt nie odznacza się żadnym świeżym pomysłem, łamiącym szczęśliwie utarty układ, bo usadowienie Voltaire'a i Rosseau i rozłożenie u ich nóg studentów, aby uporać się z zapełnieniem jednego z kątów, trudno nazwać szczęśliwem. Ratuje chłodne to dzieło jedynie rozmach, z którym rzucony jest młodzieńczy jenerał Bonaparte, sięgający po wawrzyn, i wierność niektórych z żołnierskich postaci. Może wspomnienie ojca, który ongi był rzucił swą rodzinę, by pójść z armią Klebera walczyć za »jedną i niepodzielną«, nie obce było pietyzmowi, z którym David oddawał weteranów. Sława i popularność jego rosły tymczasem coraz bardziej. W roku 1839 miasto Angers zakłada

David d'Angers.
Philopoemon.

muzeum jego imienia, najsłynniejsi poeci Wiktor Hugo, Sainte Beuve, Teofil Gautier, piszą do niego poematy, dom jego wciąż zapełnionym jest elitą umysłową. Jednogłośnie prawie uznanym jest przez krytykę za pierwszego rzeźbiarza Francyi, choć akademicy i szeroka publiczność wolą od niego Pradier'a, krańcowi zaś romantycy przeciwstawiają klasycyzmowi quand même David'a, jego ustępstwom na rzecz uświęconych przez Szkołę kanonów, niezależność i bujność geniuszu Préault. Jednak Philopoemon powstały w roku 1837 pozyskał uznanie bez zastrzeżeń, nawet surowego Gustawa Planche. W marmurze tym starał się David pono pogodzić Fidyasza z Michałem Aniołem, tak przynajmniej twierdzą współcześni. Nie greckim miał być wiek bohatera, którego David umyślnie postarzał, przedstawiając blizko już pięćdziesięcioletniego nagiego męża, wyrywającego grot z rany; niegreckim temat; grecką za to harmonia. Są co prawda i tacy, którzy twierdzą, że temat jest wzięty z Puget'owskiego Milona, a że wiek miał zatrzeć różnicę między pierwowzorem i dziełem David'a. Ale historyjki te mają jedynie anegdotyczną wartość. Dla nas marmur ten mimo ciekawe szczegóły, jak nabrzmienie żył na ramieniu, jak dobrze oddana muskulatura całego ciała, szczególnie zaś nóg, co jest bardzo ważnem zbliżeniem się do prawdy życiowej, zimnym jest i konwencyonalnym, wyraz bólu w twarzy bohatera — grymasem. Gdy jednak porównamy Philopoemona ze Spartacusem Foyatiera o dziwacznie wykrzywionej twarzy, o śmiesznej, nienaturalnej budowie z tym Spartacusem, który miał jedno z wielkich powodzeń rzeźbiarskich owych czasów, lub z konającym żołnierzem, obwieszczającym zwycięztwo maratońskie Cortot'a, u którego muskuły ledwo są zaznaczone, a i to niezgodnie z prawdą, o twarzy chłodnej bez wyrazu zupełnie, o deklamacyjnym geście — pojmiemy jak wielki postęp oznaczał Philopoemon, pojmiemy, że mógł on być uważany za szczyt prawdy i szczerości tak dalece, że Planche mógł mu zarzucić nawet zbytnią wierność.

Ten ostatni zarzut i mybyśmy postawili David'owi, ale wobec innego dzieła, »Dziecka z gronem« — trzyletni dzieciak sięga po winogrona rączętami tłustemi, niesformowanemi. Brzuszek jest nabrzmiały, twarz niewyrazista jeszcze, mamy przed sobą portret dokładny, wykończony naturalistycznie w najdrobniejszych szczegółach i wskutek tego rozpaczliwie brzydki. Gdy nie idealizował podług utartych reguł, umiał David jedynie niewolniczo kopiować naturę, nie stać go było na interpretacyę, nie stać go było na styl. I mimo wierność swą literalną, mar-

twym jest ten marmur, gdyż brak mu koloru. Kolor w rzeźbie, pierwszy raz nawija się nam to słowo, i nie od rzeczy może będzie kwestyę tę choć pobieżnie rozpatrzeć. Mówiliśmy już w przedmowie naszej, że zarówno grecka, jak średniowieczna rzeźba były kolorowanemi i staraliśmy się zjawisko to wytłómaczyć. Mówiliśmy także, że rzeźba współczesna kolor sama znajduje w sobie. Otóż kolor ten rzeźby, posługującej się jednobarwnym materyałem, o którym nieraz przyjdzie nam mówić, jest tem, czem światłocień w rysunku, i jedynie rysunkiem, to jest ustosunkowaniem planów wydobyć go można. Niekiedy umyślnie kolorem szczegółów wzgardzi artysta, nie zindywidualizuje ich, gdy zechce osiągnąć monumentalność i spokój; czynili tak egipcyanie; ale gdy jedynie wiernie będzie chciał oddać życie oddychające dookoła nas, zakląć je w kamień, lub bronz, to magią koloru da nam jego złudzenie. Tymczasem nie liczył się David z tem, i dlatego światło padające na jego marmur nie jest w stanie go ocieplić, tchnąć w niego życie, i dlatego wszystkie szczegóły są jednakowo białe, jednakowo zimne.

I to nawet czysto naturalistyczne studyum chciał David upozorować filozoficzną alegoryą — stopę więc dziecka miał ukąsić wąż, jako symbol kary nieumiarkowania. Szczęściem poeta Beranger odwiódł go od tej myśli i marmur pozostał jedynie ciekawym dokumentem, świadczącym, że oko David'a potrafiło zachować, mimo ciągłą niewierność naturze, naiwność i szczerość. Ale bodaj czy nie jedyne to świadectwo.

Grobowiec jenerała Gobert'a, powstały w 1847 roku, zamyka listę wielkich jego dzieł, których jedynie najtypowsze wymieniliśmy, bo nie pisaliśmy ani o posągach Racine'a, Corneill'a, Fénelon'a, Jefferson'a i t. d. ani o dekoracyach Izby Handlowej, ani o bramie Aix w Marsylii. O tej ostatniej zresztą przyjdzie nam jeszcze mówić z okazyi łuku tryumfalnego na placu Etoile i jego dekoracyi.

Jeden z bas-reliefów wyż wspomnianego pomnika, przedstawiający śmierć młodego Gobert'a ze śmiało wprowadzonym dekoracyjnym motywem żaglu, posiada duże zalety, ale inne bas-reliefy komponowane bardziej po literacku, niż po rzeźbiarsku, i sam pomnik jenerała, spadającego z konia w pełnym mundurze, nie zadawalają oka. Mimo to dla wielu pomnik ten jest arcydziełem David'a, bo w nim napozór najbardziej się wyswobodził z klasycznych pęt.

Później niewiele już tworzył. Rok 48 zastał go walczącym wraz z Lamartine'm, Wiktorem Hugo i innymi przyjaciółmi, dał mu mandaty



David d'Angers. Arago.

deputowanego i mera, rok 52-gi zmusił do emigracyi. Odbył wtedy David podróż do Grecyi, Włoch, Belgii. Zaznaczmy tu tylko, że w muzeach belgijskich podziw jego wzbudziły dzieła Van Eyck'a i Memling'a, którego Hemlingiem nazywa, a że antypatyę nieprzyzwyciężoną odczuł do Rubensa. A gdy wspomnimy, że entuzyazm dla Rubensa był jednym z artykułów wiary romantycznego creda artystycznego, podczas kiedy wielki mag klasyków, przyjaciel David'a z rzymskich jeszcze czasów, Ingres, prowadząc uczniów swych przez salę Rubensa w Luwrze, mówił: »Skłońcie się panowie, lecz nie patrzcie się aby«, to szczegół ten tylko potwierdza nasz sąd, że David d'Angers, który romantyczny bój w rzeźbie rozpoczął, który dla wielu współczesnych najznakomitszym ruchu tego był przedstawicielem, w gruncie rzeczy wiernym pozostał bogom, którym nauczył się służyć w czasach, gdy był biednym uczniem paryskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a gdy wielkim kapłanem Sztuki był słynny jego imiennik, ongi rewolucyonista przyjaciel Marat'a, wówczas faworyt cesarza Napoleona, a później biedny wygnaniec: Ludwik David.

Szczęśliwszy od mistrza, wrócił David d'Angers przed śmiercią na ziemię francuską. Medalion Daniela Manin, był ostatnim, który z rąk jego wyszedł — szkic pomnika Araga ostatniem jego dziełem.

MNIEJSI ROMANTYCY.

Kondeusz David'a d'Angers był, jakeśmy pisali, niejako wypowiedzeniem wojny klasycyzmowi przez romantyzm, lata od jakiegoś 20 do 48 roku, a nawet i późniejsze walką tą głównie są zajęte. Wszyscy prawie, co nie uznawali teoryi szkoły David'owskiej, co pragnęli oryginalności, pełnego wypowiedzenie się, pod sztandar romantyzmu się zaciągnęli: Wiktor Hugo, Alfred de Vigny, Lamartine, Teofil Gautier i inni prowadzili do boju literatów, a Ste Beuve był ich heroldem; Géricault, zbyt młodo zmarły, Eugène Delacroix, Ary Scheffer, reprezentowali nowe malarstwo, a estetykę ich formułował Gustaw Planche. Z rzeźbiarzy wreszcie, nie licząc David'a d'Angers, który się nigdy nie wyrzekł klasycznych reminiscencyj i dzięki temu dostał się do Instytutu — twierdzy klasyków, już w roku 1826, podczas kiedy przed Wiktorem Hugo dopiero w 1847 roku roztworzyły się wrota Akademii Francuskiej, a Delacroix jedynie dzięki osobistemu poparciu Napoleona III zasiadł w Instytucie roku 1858, walczyli Grévenich, Chaponnière, Jehan du Seigneur, Maindron, Klagmann, Moine i Préault. Oni to, wszyscy znacznie od David'a młodsi, niektórzy nawet, jako to Maindron, du Seigneur i Préault, uczniowie jego, stanowią właściwą falangę romantyczną. Jehan du Seigneur, którego współcześni nazywali założycielem szkoły katolickiej, w rzeźbie dał się poznać w salonie roku 1831 Rolandem, nagim, starającym się w napadzie furyi zerwać swe pęta. Dzieło to jest dziwnie niespokojne, wszystkie muskuły są wyprężone, członki ciała dziwacznie powykręcane, ale jedynym zarzutem, który je spotkał ze strony Gustawa Planche'a, jest nagość Rolanda, w której krytyk widział

godne pożałowania ustępstwo na rzecz klasycznych przesądów. Później starał się du Seigneur oddać w rzeźbie scenę z Notre Dame de Paris: Esmeraldę, podającą wodę skrępowanemu Quasimodowi i (nieśmiała próba polichromii) na złoto pomalował rogi kozy, niemej towarzyszki. Rzecz ta narobiła wiele hałasu, jednak du Seigneur rzucił tematy świeckie i starał się wskrzesić rzeźbę religijną. Bez kwestyi więcej jest uczucia szczerego w jego dziełach, niźli w rzeźbach religijnych Bosia lub Cortot'a, u których nazwa jedynie odróżniała Madonnę, czy anioła od Wenery, lub Kupidona i słusznie zupełnie, nie będąc zdolnym do stworzenia nowego stylu, naśladował du Seigneur nie pogodnych mistrzów słonecznej Hellady, lecz pobożnych średniowiecznych rzemieślników dłuta. Ale rzeźba jego jest emfatyczną, teatralną i artystycznie dzieła te niemniej są fałszywe od dzieł klasyków. Klagmann stworzył jedno tylko wielkie dzieło — fontannę Louvois, podtrzymywaną przez Karyatydy, wyraźnie w stylu Jana Goujon'a i Germain'a Pilon'a utrzymane; później zmuszony do zarobkowej pracy, poświęcił



Foyatier. Spartacus.

się sztuce stosowanej; nieliczne dzieła pozostawił i Moine, uczeń Gros'a, tego dziwnego malarza, który malował rewolucyjne obrazy, był prekursorem romantyzmu, zupełnie sobie z tego nie zdając sprawy, Moine, o którym Thoré, jeden z najlepszych krytyków ówczesnych, mówił, że dzieła jego tchną miłością dla Jana Goujona i dla Rubensa, a za arcydzieło którego uchodził »Cavalier antique«.

Dzieł zaś Grévenich'a i Chaponnière'a doszukać się wprost nie można.

Smutną jest ich historya — historya walk z głodem, z obojętnością, wiecznie ta sama historya zapoznanych talentów. Szczęśliwszym był protegowany David'a d'Angers, Maindron, może dlatego, że najmniej ze wszystkich odbiegł od utartej drogi. Velleda w ogrodzie Luksemburgskim, Attyla i St. Genowefa, oraz chrzest Klovisa przed Panteonem są sumiennemi dziełami uczciwego artysty, na którym tak wyraźnie widać wpływ gotyckich drewnianych rzeźb, że w chrzcie Klovisa kamień jest traktowany w ten sposób, aby złudzenie drzewa wywołał.

Dziś o nich wszystkich zapomniano i zapomnienie to nie jest niesłusznem. Romantyzm rzeźbiarski nie wywarł tego głębokiego wpływu, tego gruntownego przekształcenia sztuki jak romantyzm literacki, czy malarski. Może dlatego, że żaden z rzeźbiarzy nie mógł się równać geniuszem z Delacroix, czy Wiktorem Hugo, prawdopodobniej jednak dlatego, że charakter rzeźby, sztuki bądź co bądź statycznej, nie dynamicznej, trudniej się poddawał przesadom nieodłącznym od świętego zapału tych burzycieli dawnych ideałów. Skorzystajmy zresztą z okazyi, by zbadać reformy, jakie romantyzm rzeźbiarski chciał wprowadzić. Przedewszystkiem więc zmianę tematu. Nie powinno się już sięgać w przeszłość rzymską, ni w grecką, lecz w średniowieczną, lub galijską. Rewolucya ta, groźna na pozór, w gruncie rzeczy była zupełnie obojętną, boć literacka strona rzeźby nie ma żadnego prawie znaczenia. Następnie wyklęto nagość, jako rzecz nienaturalną, bo ludzie przeważnie chodzą w ubraniach. (Proszę przypomnieć, że to było największym zarzutem Planche'a, który nie przebaczył nagości ani Rolandowi Jehan'a du Seigneur ani jenerałowi Foy David'a d'Angers, ani rybakowi Rude'a). Ale i tu nie mogę widzieć rewolucyi rzeźbiarskiej. Następnie i w tem jedynie przewrót był prawdziwym, harmonię poświęcono wyrazowi. W ostatecznej konsekwencyi doktryna ta doszła do słynnej maksymy »Le beau c'est le laid« — »Piękno jest brzydota« i w tem właśnie zapoznaniu podstawowego prawa sztuki, jakiem jest poszukiwanie



Duseigneur. Roland oszalały.

piękna harmonijnego (co zresztą bynajmniej nie wyklucza oddawania najsilniejszych namiętności, ani nawet brzydoty życia, ale warunkuje to oddanie ujęciem je w ostateczną, harmonijną formę, jak to czynili Roger van de Weyden lub Racine, z których pierwszy najbardziej realistycznemu zdjęciu z krzyża nadał majestat harmonijną kompozycyą i pięknym akordem barw, a drugi kazirodczą miłość Fedry ujął w aleksandryny o boskiej płynności, jak innych jeszcze wielu, których nie wymienię), zdaniem naszem należy szukać powodu upadku romantyzmu w rzeźbie.

Mimo to jednak romantyzm rzeźbiarski miał przedstawiciela, który piękne dzieła pozostawił, względem którego zapomnienie jest winą; - mam na myśli wodza tej nieszczęsnej plejady, ongi słynnego Augusta Préault.

Debiut jego, jako romantyka, to pierwsze przedstawienie Hernani'ego, owa wielka manifestacya młodej Francyi. On to właśnie wydał ów sławetny okrzyk, wymierzony przeciw akademickim łysinom »A la guillotine les genoux — »na gilotynę kolana«.

Wogóle sławniejszemi były jego powiedzenia, częstokroć okrutne, od rzeźb jego, które jury salonu, z podziwu godną wytrwałością zazwyczaj odrzucało.

Pierwsza z nich znaną dziś jest jedynie z barwnego opisu Chesneau, jednego z najwierniejszych historyografów romantyzmu. »Une confusion de membres et de masques humains, qu'on ne rattache point l'un à l'autre sans quelque effort, corps tordus par la douleur ou la fureur, bouches hurlant d'angoisse ou de haine, petites mains et mains noueuses qui toutes se crispent, saisissent, s'accrochent comme de griffes se cramponnent à la gorge, à la barbe des hommes ou bien aux seins de femmes à leurs longues chevelures qui se mêlent et ruissellent à grands flots sur les chairs pantelantes — c'est la Tuerie« — »chaos członków i masek ludzkich, które z trudem się łączy jedne z drugiemi, ciała skręcone bólem, lub wściekłością, usta wyjące ze strachu, lub nienawiści, małe rączki i muskularne ręce, wszystkie zaciskające się, chwytające, zaczepiające się jakby pazury, uczepione gardła, lub brody mężczyzn, czy piersi kobiet, ich długich włosów, które zmięszane spływają wielkiemi falami na drgające ciała — oto jest mord«.

Późniejsze dzieła mniej są frenetycznemi, choć zawsze harmonia, piękno poświęcone będą wyrazowi: Chrystus jego zawieszony w ciemnościach, przy wyjściu w St. Gervais, tak przerażającym jest, że ksiądz nie chciał przed nim mszy odprawiać. I nie dziw, że ludzi przyzwyczajonych do zimnej akademickiej sztuki wystraszył ten człowiek zwieszony cały ciężarem ciała na ramionach wyprężonych, na dłoniach rozkrwawionych gwoździami, o korpusie podanym naprzód, jakby się od krzyża chciał oderwać, o boleśnie napiętych muskułach. Głowa opadła na ramię, tak, że widać jedynie brodę, rzadkiemi włosami obrośniętą i usta szeroko roztwarte, chwytające oddech, a zbyt osłabłe, by módz zdobyć się na krzyk. Jest w tem realizm, ale nie objektywny realizm Holbeina, który w swym Chrystusie dał nam wspaniały portret trupa, lecz patetyczny realizm Van der Weydenów, Grunewaldów, czy francuskiego mistrza z Villeneuve les Avignons. Klemencya Isaura w ogrodzie Luksemburskim, Andrzej Chenier na galeryi Luwru odznaczają się dziwnem zmanierowanem wykręceniem członków, niespokojnemi łamanemi



Maindron. Velleda.

liniami, medalion Dantego wprost jest karykaturalnym, tak mocno zaakcentowanem jest cierpienie jego twarzy. W dziełach tych zbyt daleko uniosła Préault jego niechęć do zimnej, sztucznej równowagi rzeźb Bosia i Cortot'a. I tylko Milczenie, maska czuwająca nad grobem Jakóba Roblesa, ciosana twardokanciasto ma wielki spokój w swych rysach i może być bez wahania nazwana arcydziełem. Sam zaś Préault najwyżej cenił medalion Adama Mickiewicza na grobie jego w Montmorency.



Préault. Pomnik jenerała Marceau.

Wszystkie prawie dzieła pozostałe po Préault wyliczyłem, nieliczne na długi żywot (1809—1867), nieliczne, gdyż większość uległa zniszczeniu, bo nie było komu ich kupić, sam zaś Préault zbyt był niezamożnym, by myśli swe nie w tanim i kruchym gipsie, lecz w niezniszczalnym bronzie, lub marmurze realizować.

I (znów mi trzeba wrócić do tego) w tem jest tragizm historyi romantyków, walczących często z biedą, z obojętnością pu-

bliczności, odrzucanych konsekwentnie przez jury Salonu, stanowionem przez członków Instytutu (za wyjątkiem David'a d'Angers i Ingres'a, którzy nie chcieli brać udziału w tym niesprawiedliwym sądzie). Nie tylko zresztą romantycy cierpieli, ktokolwiek walczył o sztukę szczerą, wielką, natrafiał na tenże ślepy, głuchy opór.

Roku 1834 Jury Salonu odrzuca rzeźbę Moine'a, Karola Wielkiego Préault, Hamleta Delacroix, Króla Leara Boulanger, pejzaż Huet'a, pejzaż Teodora Rousseau; roku 37 odrzuca rzeźby Bary'ego i obrazy Rousseau, roku 44 Corot'a, roku 45 Delacroix, Huet'a, Chassériau, Riesener, Ary Scheffer'a, Rude zaś, Rousseau, Dupré i Barye nie wystawiają, by temuż losowi nie uledz; roku 46 odrzucają Decamps, Corot'a, Gudin'a i Diaz'a, odrzucają du Seigneur'a i wszystkie dzieła uczniów Rude'a; w roku 47 odrzucają Corot'a, Maindron'a i Chassériau. Bywał odrzucanym i Millet.

Dopiero rok 48 na lat 4 obali wszechwładztwo Instytutu i po jednej próbie dopuszczenia wszystkich nadesłanych dzieł ustanowi Jury wybrane powszechnem głosowaniem, w skład którego wejdą z wyklętych i Delacroix, i Corot, i Decamps, i Dupré, i Rousseau, i Ary Scheffer, i Barye i Rude.

Zresztą romantyzm literacki, malarski, choć oficyalnie zapoznawany był już sobie wywalczył swe prawa. Krytyka w nim widzi prawdziwego przedstawiciela myśli francuskiej i bliską jest chwila, gdy w imię ongi wrogów, dziś sprzymierzeńców, Ingres'a i Delacroix będą wyklinać Courbet'a, w imię tradycyi romantycznych i klasycznych walczyć z realizmem. Tylko na tryumf romantyzmu w rzeźbie będzie już za późno. — I dobrze się stało, bo (dowiedliśmy tego) w poszukiwaniu wyrazu, tak, jak idealiści w poszukiwaniu harmonii, i jedni i drudzy czerpali swe natchnienie z literatury, z poezyi, z dzieł dawnych mistrzów, wzgardzili zaś przyrodą. Dlatego też dziś, gdy wrócimy się ku tym czasom, to będzie je w naszych oczach reprezentował nie Pradier i nie Cortot, nie David d'Angers i nie Préault, walki między któremi były tak głośnemi, lecz mistrz, który niepostrzeżenie na uboczu pracował nad nadaniem nowego splendoru sztuce francuskiej — Franciszek Rude.

FRANCISZEK RUDE.

»mais ce que tout le monde ne sait pas, c'est de faire la peau fine aux lèvres, lisse sur le visage, presque rugueuse sous les pieds où elle se plisse par le mouvement des articulations; c'est cette vérité complète de chaque partie et de toutes qui constitue le chef-d'oeuvres car voyez vous ceci est un chef-d'oeuvre«.

Oto co pisał Jal, jeden z najwybitniejszych krytyków, gdy roku 31-go ukazał się w Salonie Rybak Neapolitański Rude'a.

Mistrz miał już wtedy 47 lat, ale był prawie nieznanym, bo nieszczęsnego dla Francyi 1815 roku był wyemigrował do Brukselli i tam to w zamku Terwueren pozostały dzieła jego młodości.

W Belgii również założył był Rude szkołę rzeźby, w której ku wielkiemu zgorszeniu wszystkich, kazał uczniom rzeźbić podług nagich modelów męskich i żeńskich. Fakt ten drobny napozór był prawdziwą rewolucyą, bo później jeszcze śmiano się w paryskiej szkole z Etex'a, który nie chciał rzeźbić na pamięć; Dawid D'Angers nawet przy portretach (pisaliśmy o tem) nie dbał o wierność ich. U Rade'a kult prawdy zawsze był najważniejszym artykułem jego credo artystycznego. Burgund, syn robotnika z Dijon, pochodził on z prowincyi silnie przesiąkniętej realistycznemi flamandzkiemi wpływami, ale która nadawała codziennej prawdzie wielkość i majestat. Z Burgundyi pochodzili Bossuet i Buffon, burgundem był Piron, burgundem Prudhon, zarówno jak i Rude, uczeń Devosge'a.

I pamiętano jeszcze w Dijonie jak to Claus Sluter, który najwię-



Rude. Rybak neapolitański.

kszym może jest rzeźbiarzem wczesnego Renesansu, większym bodaj i od Donatella i od Verrocchia, pilnie chodził do żydowskiej dzielnicy, by ujrzeć twarze tych, co pod jego dłutem staną się Mojżeszem, Ezechielem, Izajaszem, Jeremiaszem.

Bliższym jest Clausowi Rude, aniżeli swym nauczycielom paryskim. Co prawda basreliefy belgijskie mało nam jeszcze mówią o jego oryginalności; Merkury, zapinający skrzydła u stóp, mimo wykwintność młodzieńczych kształtów, wchodzi jeszcze w ramy estetycznego światopoglądu akademików, ale w Rybaku zerwał Rude ostatnie węzły, łączące go ze szkołą klasyków, nie nawiązując innych ze szkołą romantyczną. I odtąd iść będzie samotny. Chłopiec ten, trzymający na paseczku żółwia, rozbawiony, szczerze jest żywym i pięknym. Żywym — bo wszystko w nim jest wiernie oddane; pięknym, bo każdy szczegół jest kolorem indywidualizowanym, bo kompozycya jest swobodną i nie czuć, że ten uśmiechnięty dzieciak stanowi najregularniejszą trójgraniastą piramidę.

Krytycy i publiczność odczuli nowe piękno i dzieło to na chwilę dało Rude'owi popularność. Jeden tylko doktryner Gustaw Planche nie chce widzieć rewolucyi, którą rzeźba ta zapowiadała a konstatując jedynie niezgodność jej z romantycznym kanonem piękna, w tych słowach ją zrąbał:

»Un jeune pêcheur de M. Rude n'a guère de nouveau et d'original que son bonnet et ses dents qu'il montre; du reste la figure en elle même est d'un choix malheureux; le torse et les membres sont lourdement exécutés. Oú M. Rude a-t-il vu de pareils pêcheurs si simplement vêtus du bonnet, sans chemises, plaisant accoutrement. Pourquoi pas de haillons? Pour Dieu, si vous voulez à toute force du nu et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur les héros et ne touchez pas à l'humanité«.

Inde irae.

Rybak neapolitański, to próba siły, to preludyum lekkie, miłe ale bez wielkiego znaczenia. Inne dzieła o heroicznym nastroju unieśmiertelnią imię Rude'a. A przedewszystkiem bas relief łuku tryumfalnego, który Napoleon I. był wzniósł na wzgórzu na krańcach Paryża, by niezliczone zwycięstwa swej armii upamiętnić. Cesarz upadł — ale łuk pozostał. Za Restauracyi nie chcąc go rozebrać myślano o poświęceniu go zwycięstwom księcia D'Angoulème. Ale Ludwik XVIII. umarł, Karola X. lud z Paryża wypędził, a łuk pozostał, niemy świadek epoki, która powoli zaczynała wkraczać w złotą krainę legendy.

Zaledwie lat dziesięć upłynęło od śmierci Napoleona, lat trzydzieści zaledwie od chwili, w której cesarz zadał był cios śmiertelny dogorywającej rewolucyi, a już nazwisko jego było świętem w tych kołach liberalnych, które jeszcze przysięgały na Robespierre'a i na Dantona. Cesarz wszechwładny stał się symbolem swobody. Valmy Jemappes nie inny miał dźwięk dla ucha jak Jena i Austerlitz, a pod Waterloo zdałoby się, że po raz drugi Rewolucya umarła. Nic więc dziwnego, że Ludwik Filip, syn obywatela Równość, który temu właśnie zamięszaniu pojęć tron zawdzięczał, Ludwik Filip nazwany najlepszą z rzeczpospolitych przez Lafayette'a, musiał dać satysfakcyę opinii publicznej i uczcić pamięć korsykańczyka. Zwłoki Napoleona sprowadzono do Inwalidów, u stóp cesarza legli wierni Bertrand i Duroc, łuk tryumfalny ozdobiono basreliefami na Jego cześć. Pono wszystkie cztery słupy, na których łuk jest wsparty, miał ubrać basreliefami Rude, — są rysunki mówiące, że pendantem do »le Départ« do entuzyastycznego wymarszu ochotników roku 92-go miał być »le Retour« tragiczny odwrót 1812 roku; pokazujące na pamięć roku 15-go resztki wojaków, zebrane dookoła ołtarza ojczyzny, i Pokój z gałązką oliwną, na której znak, miecze do pochew wracają. I miał sam Cesarz na koniu depcącym pół kuli ziemskiej ukoronować łuk. Zwycięstwo szło za nim, a orzeł go ocieniał potężnemi skrzydłami. Miało tak być pono.

Ale protektor Rude'a p. Thiers większą jeszcze przyjaźń żywił dla Etexa i dwa aż basreliefy Etexowi oddano. Są to Wojna i Pokój. Ale Cortot miał ogromne wpływy i jemu to zawdzięczamy na trzecim słupie martwą i kamienną grupę apoteozy Napoleona. Jeden więc tylko basrelief pozostał Rude'owi.

Gdy David d'Angers tenże wymarsz ochotników miał przedstawić na bramie tryumfalnej w Marsylii, wpakował on na nią trzydzieści postaci. Są one wiernie kostyumowo ustrojone w mundury armii rewolucyjnej, ba można między niemi poznać bohaterskiego małego dobosza z Arcole. Rozczulająca anegdota historyczna. Inaczej postąpił Rude. Sześć jedynie jest postaci — mężowie nawpół uzbrojeni, młodzieniec wpół nagi schylony, by rzemyk u nóg związać, i dziecko niemal rwące się do boju. W strojach są nawpół gallijskich, wpół rzymskich. Może to i błąd, samiśmy wszak zwalczali owe niepotrzebne sięganie do starożytności, by heroizować modela. Ale tutaj geniusz artysty tak nas podbija, że każe wierzyć, że inaczej nie można było dzieła tego stworzyć. Bo co zmienić w tym mężu o zaciętej twarzy, który wyciąga krótki miecz z pochwy,



Rude. Marsylianka.



Rude. Przebudzenie się Napoleona I.

czem zastąpić nagość korpusu schylonego młodzieńca? Zresztą wszystkie te postacie, mimo ich piękno, są jedynie drugorzędnemi, są poto by wypełnić dół kompozycyi, by oko nasze od nich pobiegło w górę, gdzie

niewiasta w frygijskim czepku, w sukni wiatrem rozwianej, z ręką wyciągniętą, krzykiem swym do boju pobudza. »Wymarsz« nazywał się oficyalnie ten bas relief, ale lud go przechrzcił i w imieniu dał jego syntezę. Oto przed nami skamieniała »Marsylianka«.

Gdy w muzeum Dijońskiem przyjrzymy się gipsowemu modelowi tej głowy, modelowi ogromnych rozmiarów, bo kompozycya wysoko rzucona wymagała postaci nadnaturalnej wielkości, to wprost przerażenie nas chwyta, taką jest siła wyrazu. Ten krzyk nie wyrywa się z jednej piersi, to potężny krzyk ludu całego, co powstał, to tysiącznemi piersiami śpiewana pieśń, na dźwięki której królowie bledli, a trony drżały. Bas relief Rude'a, nie jest anegdotą ale syntezą ducha Rewolucyi. Gdy zaś do szczegółów przejdziemy, to uderzy nas zadziwiający ich realizm, którego nie przygłuszyła umyślna dekoracyjność kompozycyi. Widzimy, że tych wojaków Rude musiał znać, nim ich wykuł, wiemy, że do postaci kobiecej pozowała mu jego żona, wiemy, że podczas tych póz mąż



Rude. Grobowiec Cavaignaca.

wciąż nalegał: »krzycz głośniej, głośniej jeszcze«. I nietylko tym realizmem środków zastosowanym w dziele symbolistycznem swym duchem odznacza się bas relief Rude'a, nowym jest on jeszcze przez szalony ruch nadany wszystkim postaciom, nowym przez krzyk. Pogrzebane są teorye Lessinga, dowodzącego uczenie na zasadzie Laokoona, że wszystkie uczucia rzeźba milczeniem jedynie oddać może, że usta otwarte są nieestetyczne. Zjawiła się nie nowa filozofia, bo Rude mało teoretyzował, ale zjawiło się dzieło w innym duchu pojęte, a mimo to wielkie i piękne.

Poczucie artystyczne ludu okazało się sprawiedliwem. Mimo niechętne krytyki artystów, mimo uczone uwagi zaprzysiężonych znawców, entuzyazm jedynie bas relief Rude'a wzbudził, a i dziś, gdy żołnierzyk lub kobieta z ludu przed łukiem staną (codzień widzieć to można), to wzrok ich przykuwa jedynie ta rozkrzyczana Marsylianka, za którą ciągną bohaterskie dzieci ojczyzny.

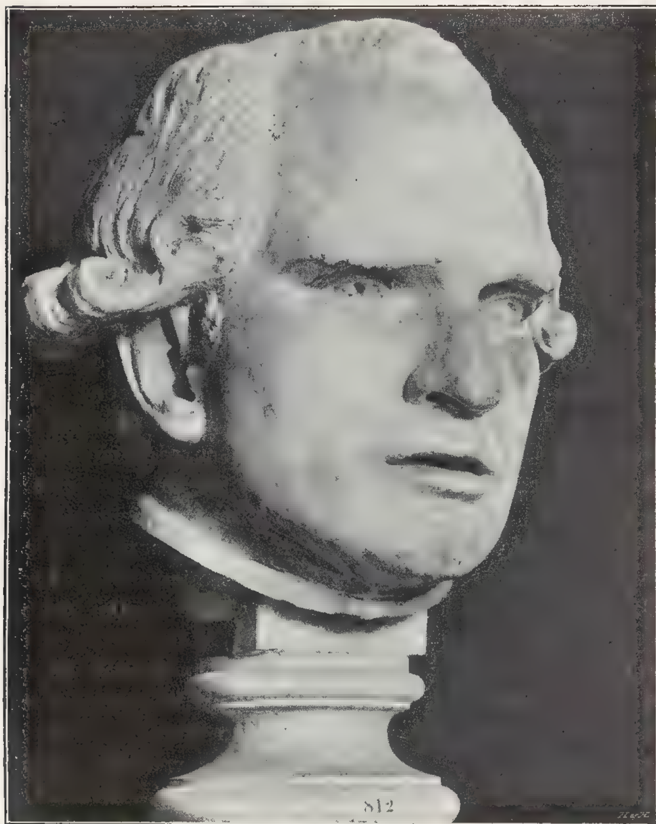
Nie doszły do ludu nienawistne słowa Planche'a: »co do geniusza »wojny, który rzuca okrzyk alarmujący i wskazuje wroga końcem swego »miecza, to nie mogę nic w nim widzieć innego, jak kobietę z hal, którą »dusi złość i której nieartykułowane krzyki nie potrafią nikogo pobu»dzić. Usta wstrętne i wykręcone są ohydnemi, nie strasznemi. Rozkra»czenie ud odpowiadałoby może konnojezdzce od Franconi'ego, ale nic »nie ma idealnego i boskiego. Jeśli to jest geniusz wojny, to ulice Pa»ryża są zaludnione temi geniuszami«. Nie doszły, bo w tem właśnie w czem Planche widzi najgorsze wady, zawartem jest piękno współczesne dzieła Rude'a.

Bas relief ten, to pierwsze dzieło, w którem duch XIX. wieku znalazł swą formułę piękna, — nie spokojnego, klasycznego, bo nie masz między nami pogody Greków, i nie masz nad naszemi głowami głębokiego lazuru helleńskiego nieba, ale chłodniejszy błękit, chmurami niespokojnemi urozmaicony, lecz piękna akcyi, piękna ruchu, piękna nerwowego niekiedy, a często piękna cierpienia. Będzie się ta formuła wyszlachetniała, bo Rude robotnik pierwszej godziny zbyt mało jeszcze interpretuje tę prawdę, której piękno dojrzeć potrafił, i wtedy nazwie się Rodinem, będzie szła w kierunku większej elegancyi i wykwintu, upoi się ruchem i na imię jej będzie Carpeaux; ale zawsze, gdy będziemy mówili o rzeźbie współczesnej trzeba będzie sięgnąć wstecz do tego spokojnego siłacza o ogromnej brodzie, którego życiorys byłby mógł włączyć do swego dzieła o znakomitych artystach Giorgio Vasari. Bo czyż

nie brzmi jak opowieść z dawnych odległych czasów historya o tym robotniczym synu, który wszedłszy dnia pewnego do Akademii Sztuk Pięknych na rozdawanie nagród, poczuł w sobie powołanie? który dzień cały pracował w kuźni a wieczorami rysował. A gdy znalazł protektorów Devosge'a, ucznia Coustou'a, profesora szkoły sztuk pięknych w Dijonie, i Fremiet'a, wysokiego urzędnika rewolucyjnego, gdy dzięki im potrafił ukończyć paryską szkołę, gdy wreszcie otrzymał w roku 1812 rzymską nagrodę, to i wtedy nie skończył się czas walk. Nie pojechał do Rzymu, bo przez pierwsze czasy rząd wstrzymał wyjazd pensyonarzy, a w roku 1815 pociągnął Rude na gorzki chleb wygnania, by nie opuścić dobroczyńcy swego Fremiet'a.

O Boskiej Opatrzności byłby nam Vasari tu mówił, bo paryska szkoła zdążyła była wycisnąć swe piętno na młodym artyście, a Rzym byłby może dzieła zniszczenia dokonał. I nie omieszkałby stać się lirycznym biograf, opowiadając o nieśmiałej miłości tego dziecka ludu do Zofii Fremiet, córki dawnego dobrodzieja i historyę wzruszającą ich małżeństwa. A punktem kulminacyjnym opowiadania byłaby włoska podróż Rude'a 58-letniego, posiwiałego artysty, który w Neapolu pokazując na rybackie dzieci mówił: »Patrzcie, zupełnie taki jak mój«, a po powrocie stłukł gips, za który rzymską nagrodę był otrzymał. Gest ten jest symbolicznem potępieniem zabójczej nauki paryskiej szkoły. Zresztą nie krył się Rude z tem, że Bóg klasyków Canova, jedynie obrzydzenie w nim wzbudził. Panowie z Instytutu nie przebaczyli artyście jego niezależności. Zemścili się na nim samym, wybierając w roku 38 Duret'a nie jego, w roku 45 Lemaire'a, w roku 52 zrazu Simart'a, następnie zaś Seurres'a. Z wystaw mu dzieł odrzucać nie mogli, bo nie posyłał, ale regularnie odrzucali prace wszystkich jego uczniów.

Ale Rude nie dbał o te szpilkowanie i w cichem atelier powstawały raz po raz arcydzieła: w roku 38 Maurycy Saski w mundurze marszałkowskim z buławą w ręku, piękny, dumny; w roku 42 srebrny posążek Ludwika XIII. w wieku chłopięcym i biust Dupin'a. Słynnie brzydkim był Dupin i nikt nie chciał jego portretu się podjąć. Ale Rude, który potrafił był nadać piękno biustowi Ludwika David'a, choć wiernie oddał wykrzywienie ust i nabrzmienie lewej części twarzy, Rude, dbający jedynie o ścisłe podobieństwo, potrafił pod maską dojrzeć duszę tego, który bronił Ney'a pośród Izby panów i uduchowić wyrazem brzydotę fizyczną. A w długich rozmowach z Dupin'em sformowała się w umyśle Rude'a postać Ney'a i później, gdy przyjdzie mu pomnik



Rude. Biust Monge'a.

stawiać, to marszałek będzie dlań nie obcym, lecz jakby dawnym przyjacielem.

W 47 roku zaznał Rude upojne chwile wielkiej sławy. A tem słodszą być musiała, że przyszła ze stron rodzinnych i że powodem jej było ukochane dzieło — pomnik Napoleona. Ustawiony został pod Dijonem w Fixin, majątku kapitana gwardyi cesarskiej Noisot'a entuzyasty, który ze skromnych swych funduszów pokrył koszta materyału i robotnika, podczas gdy Rude bezinteresownie dał swą pracę. A odkrycie

pomnika było prawdziwem świętem. Cały lud okoliczny zbiegł się by hołd złożyć cesarzowi i tak jak przy odsłonięciu łuku tryumfalnego w Paryżu, porwanym został odrazu. I entuzyazm przybrał bardzo realne formy. Mer miasta Beaune przysłał Rude'owi 30.000 franków, żądając pomnika Monge'a, słynnego matematyka, który stamtąd był rodem, Dijon obstalowało dwa marmurowe posągi.

Mimo to pomnik Napoleona nie jest jednem z najlepszych dzieł Rude'a. Są w nim cudowne szczegóły, jak np. konający orzeł o złamamych skrzydłach, którego Rude wyrzeźbił podług martwego orła, sprowadzonego do pracowni, — jak sam gest Napoleona, który wolnym ruchem zrzuca z siebie całun, ale całość zbyt jest literacką, zbyt przeładowaną symbolicznemi szczegółami, by mogła nas zadowolnić.

David d'Angers nie chciał znać cesarza Napoleona, tylko jenerała Bonaparte — podobną ideę przeprowadza i Rude. Orzeł cesarski dogorywa a Napoleon budzi się nie w koronie na głowie, lecz z wieńcem laurowym zwycięzców. Jeszcze dobitniej to zaznaczają porwane kajdany a przy nich wianek dębowy, którym Rewolucya uwieńczyła swych wiernych synów, nie zaś berło i jabłko. Miało to znaczyć — idea cesarstwa umarła na zawsze, ale Napoleon dziś już nieśmiertelny wchodzi do Panteonu, jako jeden z naiwiększych między Francuzami, jako narodowy bohater.

I ta idea bodaj czy się nie przyczyniła więcej do powodzenia dzieła od jego artystycznej strony. Bo reakcya bonapartystyczna, z której skorzystał Ludwik Napoleon, już się ostro dosyć zarysowywała. Najlepsza z rzeczpospolitych zawiodła pokładane w niej nadzieje, a zamęt pojęć, o którym wyżej pisaliśmy, wzrastał coraz bardziej. Rzeczywiście zupełnie już zdołano zapomnieć o cesarzu, o samowładcy, by pamiętać o młodym jenerale, za którym zwycięstwo szło, jak wierna kochanka, o najświetniejszym z falangi dwudziestokilkuletnich wodzów Marceau, Kléber'ów, Hoche'ów, — o bohaterze, który Francyę wywyższył po nad wszystkie inne kraje, by litować się nad wygnańcem z Św. Heleny.

I zapomniano o książęcych tytułach jego marszałków, o złotych szamerowaniach na mundurze, by widzieć w nich jedynie herosów najfantastyczniejszej epopei.

Dlatego nic dziwnego, że w roku 53 republikanin Rude zgodził się pomnik Ney'owi postawić.

Ale przedtem jeszcze tegoż samego 47 roku, w którym Napoleona w marmurze zaklął, a również bezintersownie pracę swą ofiarowując



Rude. Pomnik Ney'a

(czynił tak i David d'Angers, bo dla nich sztuka była kapłaństwem, nie sklepikiem), dał nagrobek jednemu z najdzielniejszych bojowników liberalnej sprawy, Godefroy Cavaignac'owi.

I znów muszę porównać Rude'a z Davidem d'Angers. Jenerał Foy stoi udrapowany w rzymską togę, jest to banalny akademicki akt, różniący się od tysiąca innych chyba większą pretensyonalnością. Rude inaczej postąpił. Jak na wspaniałych grobowcach Clausa Slutera leżą sztywno wyciągnięci książęta burgundzcy w strojach paradnych, tak leży na cmentarzu Montmartre Godefroy Cavaignac. Ale nie ubrany — bo strój współczesny nie dość ma w sobie majestatu, lecz nawpół nagi całunem jedynie przykryty. Przed chwilą ciało zastygło, przed chwilą uleciało życie. Mimowoli przed tym trupem, realistycznie oddanym a wielkim przez swe skupienie i przez swą prostotę, przychodzi na myśl Chrystus Holbeinowski w muzeum w Bazylei. I zestawienie to z jednym z największych mistrzów jest wystarczającem, bo dzieło Rude'a nie maleje wobec tamtego. Zbyt śmiałym był pomysł tego grobowca dla współczesnych i podczas kiedy pomnikiem Napoleona się zachwycano, Cavaignac uznania nie zyskał.

Nie znalazł łaski u krytyki i marszałek Ney. Początkowo chciał go Rude przedstawić takim, jakim go znał z opowiadań Dupin'a. Rano go obudzono w więzieniu, zawieziono w milczeniu aż do placu Obserwatoryum i tam kazano wysiąść. I tę właśnie chwilę, gdy zwycięzca ze stu bitew stał zapięty w cywilny tużurek, czekając na francuskie kule, chciał Rude oddać, tem bardziej, że tam właśnie na placu kaźni pomnik miał stanąć. Ale wytłumaczono artyście, że rodzina niezbyt pragnie widzieć Ney'a, jako skazańca, że polityka wymaga, aby nie przypominano o procesie i Rude ustąpił. Inną więc chwilę obrał. Już nauczyciel Rude'a Cartellier twierdził, że pomnik winien syntetyzować duszę tego, kogo przedstawia, nie uciekając się do martwych alegoryj; że i bez tego może być żywym symbolem.

Bo czemże powinien być pomnik. Przedewszystkiem rzeźbą i piękną rzeźbą, to nie ulega wątpliwości; aleć i pozatem ma on swą rolę. Poświęcon jest wielkim ludziom czy wielkiej chwili dziejowej, ma więc być niejako nauczycielem, który nie słowami — wiatr je unosi, i nie drukiem, zbyt krótkotrwałym, ale niezniszczalnym głosem bronzu i marmuru mówić ma do przyszłych pokoleń o tem co przodkowie ich zdziałali. Powinien mówić to samo i uczonemu i prostaczkowi, swemu i obcemu. Precz więc z alegoryą kunsztowną, którą tylko niektórzy ro-

zumieją, ale precz i z nic nie mówiącym panem zapiętym w marynarkę lub tużurek, o którym nie wiadomo, czy był wielkim mężem stanu, czy poetą, czy też weterynarzem. Celem pomnika jest danie jasnej i wyraźnej syntezy bohatera, na cześć którego go wzniesiono, czy chwili, którą chciano uwiecznić. I wtedy będzie żył jednem życiem z miastem, stanie się jego organiczną częścią, krwią z jego krwi i kością z jego kości, i będzie tem ogniwem wiary, którem dawniej bywały świątynie bogom stawiane.

Dziś niestety o prawdach tych zapomniano i dlatego też tak smutne, tak milczące są nasze place, których nie potrafią ożywić martwi panowie z bronzu czasem w towarzystwie nagich pań, które im coś szepcą na ucho, lub się im w oczy patrzą. I dlatego, choć wielu dobrych rzeźbiarzy dał wiek XIX. mało dał nam pomników. A tak łatwo było pójść śladami Rude'a.

Gattamelata Donatella i Colleoni Verrocchia, to condottierzy i każdy, co się spojrzy na ich hartowne oblicza, na zbroje ich i na konie, odczuje duch Renesansu. W »Petersburgu« Mickiewicz wskazuje na psychologiczne różnice między pomnikiem Piotra Wielkiego i pomnikiem Marka Aureliusza. A i u nas w Łazienkach Jan Sobieski (choć marny jako rzeźba) jasno się tłumaczy.

W pomniku Napoleona zbyt wiele było zbytecznych szczegółów, ale jakżeż pięknemi, jasnemi symbolami są pomniki Monge'a, Bertrand'a, Ney'a. Monge dowodzi jakiegoś zawiłego twierdzenia, przynajmniej tak mniemać należy, sądząc z napięcia uwagi, którą się czyta na jego twarzy i z ruchów rąk; jenerał Bertrand, wierny towarzysz wygnania, w ręku trzyma testament i szpadę Napoleona; Ney »le brave des braves« idzie do ataku z podniesioną szablą i okrzykiem »Naprzód«. Krzyk Ney'a nie mniej jest porywającym od krzyku Marsylianki, a i ruch jest wspaniały w swym szalonym impecie. Kostyum oddany jest wiernie, są i buty i mundur i szlify, a jednak wszystko się harmonizuje i pod słońcem jedynie nieliczne wielkie plany się ostają. Realizm Rude'a od czasów łuku tryumfalnego jeszcze bardziej się zaakcentował, bardziej się stał świadomym, bardziej drobiazgowym. I zbyt wiele może Rude podrzędnych planików wydobył, ale ta dosłowność jego, to niepozwolenie sobie na interpretacyę choć bezwzględnie są wadami, u niego jedynie na pochwałę zasługują. Bo trzeba było pokazać, po konwencyi klasycznej i po konwencyi romantycznej, że życie jak najwierniej, jak najdokładniej oddane ma swoje wielkie porywające piękno. I, powtarzam, jeśli Carpeaux będzie mógł swobodnie szukać koloru w rzeźbie, a Rodin interpretować

naturę, jak to czynili greccy mistrze, to Rude'owi za to dank oddać należy.

Carpeaux uczniem był Rude'a i wielu innych z atelier jego wyszło. Bo artyści czuli w nim mistrza i gdy David d'Angers uczyć przestał, wszyscy jego uczniowie do Rude'a się udali. A przed przyjęciem tak ich ostrzegł. »Nie lubię tych, co pod pozorem, że są artystami prowadzą cygańskie życie, w niczem wam nie będę się mógł przysłużyć, bo mnie w Instytucie nienawidzą, zresztą głównie was uczyć będę jak się macie bezemnie obchodzić«. W rzeczy samej nauka jego polegała głównie na tem, że uczył kochać życie i że uczył pracować uczciwie, nie uciekając się do wirtuozowskich sztuczek. I nacisk kładł na to, czego się jedynie od mistrza nauczyć można, na owładnięcie materyałem, na opanowanie techniki. Mimo to jednak, że jak rzemieślnicy średniowieczni Rude wypierał się filozofowania nad sztuką, kilka jego powiedzeń należałoby wyryć złotemi literami w każdem atelier: »Nie mówcie nigdy — tutaj jest gotowy obraz, bo jeśli jest gotowy, to go nie trzeba malować«. »Człowiek jest szkieletem, którego ozdobą są muskuły«. — »L'homme est un squelette dont les muscles sont les ornements«. »Rzeźba to rysunek w trzech rozmiarach« i to ostatnie, którem odpowiadał na wszystkie napaści członków Instytutu. »Zresztą litujmy się nad nimi. Chcą być artystami a nawet nie umieją się patrzeć na modela«.

Ostatnie lata Rude poświęcił biustowi siostrzenicy, który rzeźbił z taką miłością, że, jak mówił z uśmiechem, każdy guzik starał się oddać dokładnie (nie śmiejmy się z tego, to co u innych będzie śmieszną przesadą u Rude'a jest jedynie reakcyą zbyt silną przeciwko fałszowi szkoły pseudoklasycznej), a który mimo tę drobiazgowość jest w szlachetnym stylu utrzymany i dwom marmurom dla Dijonu: Hebe i Miłość panująca nad światem. Po raz pierwszy od lat wielu jął znów Rude nagie ciało rzeźbić. Ale dzieła te nie są równe dawnym i gdy 3 listopada 1855 roku anewryzm serca przeciął pasmo jego życia, można było płakać nad człowiekiem, lecz rzeźba straty nie poniosła, bo Rude odchodził zdziaławszy to, co zdziałać był powinien.

STYL LOUIS PHILIPPE.

Epoka Ludwika Filipa znalazła mistrza odpowiadającego jej upodobaniom w genewczyku Jamesie Pradier. Wzbogacona burżuazya, spragniona odpoczynku po burzliwych czasach, żądała nie heroicznej sztuki, jak za czasów Rewolucyi i Napoleona, i nie tragicznej, którą starali się zaaklimatyzować romantycy, lecz sztuki miłej, nie wymagającej natężenia uwagi, lekko zmysłowej, ba, nawet pornograficznej, byle tylko zachowywała pozory. Każde z tych wymagań rzeźby Pradiera aż nadto zadawalniały. Pretekstem ich było przedstawienie klasycznych bogiń, marmury nazywały się Chloris, Flora czy też trzy Gracye, ale w gruncie rzeczy były to jedynie rozebrane kobietki udrapowane, a niekiedy wprost oblepione szatami w sposób mocno prowokujący.

Okrutny Préault mówił o nich: »Pradier co rano wybiera się do Aten, a co wieczór przybywa na ulicę Bréda«.

Nie chciał p. Józef Prudhomme w rzeźbie widzieć te formy, które mógł spotkać w życiu codziennem, nie chciał by Chloris lub Flora przypominały mu gryzetkę, którą był kochał ongi, lub panią Prudhomme, gdy jeszcze była młodą. Marmur winien mu dać wyobrażenie o idealnem pięknie, jego idealnem pięknie, polegającem na niesłychanej regularności i na braku wszelkich cech charakterystycznych. I posłuszny gustowi tych, co kupić mogli, Pradier zaokrągla formy, zaciera z niesłychanem mistrzostwem nierówności, gładzi marmur tak długo aż posąg staje się równie martwym, równie fałszywym jak dzieła Bosia, Chaudet'a...

Plagiat podniesiony zostaje do wysokości apostolstwa i nawet przychylny Pradier'owi krytyk, Galimard, musi zaznaczyć, że Chloris pastichem jest Wenery Medycejskiej.

Kryteryum piękna nie jest już owa napuszona szlachetność rzeźby rewolucyjnej, lecz gracya. Niestety nie będzie to wykwintna, zalotna gracya XVIII. wieku, mistrzowstwo Caffier'ego, który mnie marmur, jakby materyę lekką, ażuruje go jak koronkę, ale zmanierowanie i fałszywa elegancya, bez wielkości, bez zdolności odczucia wielkości. »Widzicie Cesarz jest wielkim, bardzo wielkim, ale brak mu gracyi« powiedział Pradier pewnego dnia i w słowach tych najlepiej maluje się małość duszy jego i tych co zapełniali jego atelier i gwarzyli podczas, kiedy on sam, opowiadając nieustannie tłuste kawały, polerował z wprost małpią zręcznością te ogromne marmury, które tak małe są w koncepcyi, że wydają się bibelot'ami. Takim też będzie ich los, zmniejszone reprodukcye w tysiącach egzemplarzy zdobią małomieszczańskie biurka i kominki, a i dziś jeszcze włoskie dzieci obnoszą w swych koszach Pradierowskie arcydzieła.

My zaś powtórzymy za Gustawem Planchem, surowe słowa: »Pradier źle widzi, bo zbyt szybko pracuje«. »Całość jego rzeźby wzbudza raczej pożądanie niż zachwyt«.

Z plejady innych, dostarczających publiczności ówczesnej wrażeń artystycznych tegoż gatunku, a różniących się między sobą jeno większą lub mniejszą sprawnością, wymienię Cortot'a, twórcę apoteozy Napoleona, o której słusznie pisano, że »chlamida, w którą (Napoleon) jest okutany, nieźle przedstawia swemi symetrycznemi fałdami ręcznik zawinięty dookoła szyi. Pierwsza myśl, która się zjawia, jest ta, że Napoleon ma zamiar się golić«; Lemaire'a, twórcę niesłychanej banalności frontonu Madeleine, Ramey'a syna, który spłodził kamiennego Tezeusza zabijającego watowanego Minotaura, Seurres'a, Ruxtiel'a i Dumont'a dla pamięci jedynie, ale osobne wspomnienie poświęcić muszę Simart'owi.

Simart urodził się w Troyes roku 1809. Cała dusza jego wyrywała się ku nowemu pięknu, dla akademickich reguł wzgardę miał jedynie, ale zbrakło mu siły, wiary w siebie by walczyć w imię swojego pojęcia sztuki. Wyrzeźbił był konającego Narcyza — protektor i mecenas p. Marcotte zarzucił zbytnią afektacyę, konającego Katona, nauczyciele Dupaty i Cortot zganili realizm Filokteta — wszyscy się obruszyli na brak elegancyi. Więc powoli naginał się Simart do wymagań, aż w roku 1833 rzymską nagrodę otrzymał. W Rzymie, zdawać się mogło przez chwilę, że Simart wyzwoli swą patetyczną naturę, że rzeźbić będzie to, co mu talent jego nakazywał. Upojony pięknem ruchu, wykonał człowieka rzucającego dysk, szukając tragizmu dał Orestesa, który



Pradier: Trzy gracye.



Pradier. Toaleta Atalanty.



Ramey. Tezeusz i Minotaur.

u ołtarza Ateny szuka schronienia przed Erynniami. Chciał wyrzeźbić na swój envoi de Rome (każdy z pensyonarzy willi Medicis musi posłać do Paryża dzieło, świadczące o jego postępach) Alcyona oczekującego u brzegu morza.

Lecz Ingres, dyrektor akademii, rozkazał mu rzeźbić Atenę uczącą ludzi jak się zaprzęga woły do pługa i znowu Simart się ugiął.

A i po powrocie do Paryża nie potrafił się wyswobodzić. Od czasu do czasu jedynie jak np. w bas reliefach zamku Dampierre, wybu-



Simart, Wenus

chał tłumiony liryzm, powstawały dzieła oryginalniejsze nieco, ale większość rzeźb starała się zadawalniać krytyków i publiczność.

Jest w dziełach tych pewne szlachetne piękno, pewna surowość stylu (n. p. w Wenerze Luwru), która obcą była Pradierowi, ale charakter jest tenże — pastiche rzeźby greckiej, nie wyraz indywidualności odrębnej, bo w końcu utracił był Simart zdolność mówienia własnym językiem. I najśmieszniej, najtragiczniej zarazem rozbiło się to, co można było nazwać realizmem Simart'a, o reguły akademickiego piękna przy dekoracyi grobowca Napoleona I.

Niewesołe dano tematy: Kodex cywilny, założenie Izby obrachunkowej, centralizacyę administracyjną, a teorye wymagały wyrażenia tych rzeczy zapomocą mniejszej lub większej ilości nagich czy udrapowanych osób. I oto widzimy starca i młodzieńca, z których jeden ma symbolizować dawne prawodastwo, a drugi nowe — to jest kodeks cywilny: »Omyłkę, Podstęp i Oszustwo, przedstawiające dostawców, dających łapówki, oraz nieuczciwych urzędników; Prawdę finansową, na której się opiera dokładność i Porządek piszący pod dyktando Prawdy«, to ma być Izba obrachunkowa i »Geniusz cesarski trzymający w jednej ręce prawo 18 pluviôse'a, chwytający drugą ster spraw, znajdujący się na mapie Francyi, podczas kiedy kobieta symbolizująca anarchię administracyjną,

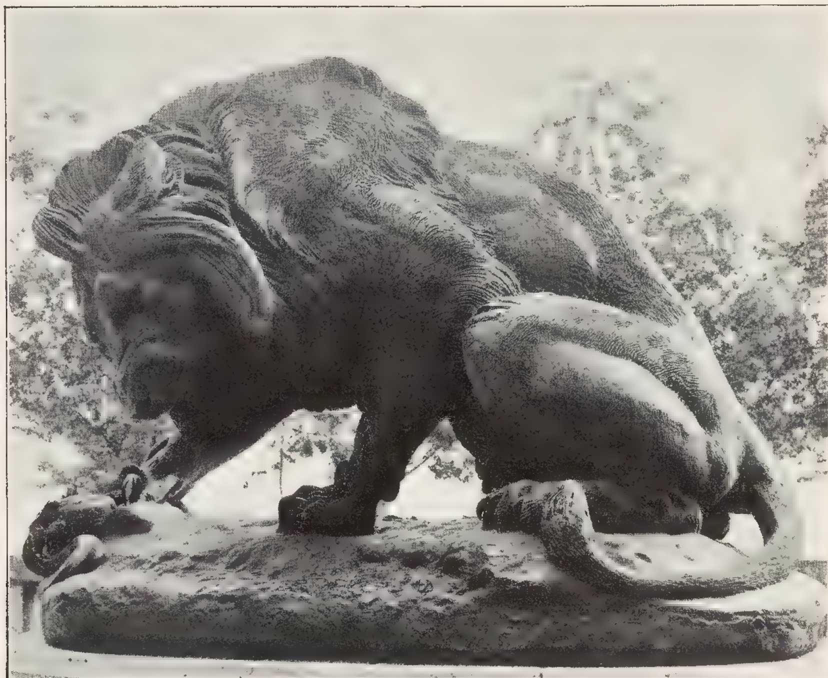
rzuca się pod jego nogami, a Sprawiedliwość i Przezorność przygotowują i oświecają jego postanowienia«, to jest centralizacya.

I w tę konwencyonalną kompozycyę, w tę łamigłówkę postarał się Simart wprowadzić pierwiastek realistyczny, nadając różnym postaciom twarze znanych osób. I dlatego możemy poznać w tych ucieleśnieniach najabstrakcyjniejszych pojęć »Araga w płaszczu kąpielowym, Armanda Carrela nawpół nagiego, prefekta w stroju kąpielowym i jednego z członków Instytutu bez stroju wogóle«.

I śmiać się chce z tego i płakać.

Bo dla Simart'a ta ciągła walka sumienia artystycznego z niedowierzaniem własnemu talentowi, ze słuchaniem zgubnych rad była tragedyą. I gdy nareszcie, doszedłszy do Instytutu jął myśleć o tem, żeby rzeźbić tak, jak mu to wskazywał jego talent, nagła śmierć go porwała nie dawszy mu zadokumentować wielkiem dziełem wieku męskiego, że zaiste lepszym był od innych i lepszego losu wartym.

I niestety nie możemy się podpisać pod słowa Gautier'a, który przypominając Ingres'a zapoznawanego przez akademików, później zaś wysławianego, gdy należało kogoś przeciwstawić Eugeniuszowi Delacroix chce i w Simarcie widzieć wielkiego artystę wbrew woli pod sztandar akademizmu zaciągniętego i który w ten sposób go określił: »Szczęściem na głowie jego, którą chciano w akademicką perukę ustroić, została się jedynie gałązka lauru, której liście nie zwiędną, gdyż Simart szczerze kochał piękno i czerpał je z wiecznego źródła«.



Barye. Lew i wąż.

B A R Y E.

Antoni Ludwik Barye, syn złotnika, urodził się w Paryżu 24 września 1796 roku, zmarł 15 czerwca roku 1875. Długie jego życie było szeregiem zawodów, rozczarowań i nieszczęść. A choć broniła go falanga szczerych wielbicieli, najlepszych między współczesnymi, bo imię ich było Thoré, Silvestre, Teofil Gautier i Gustaw Planche, któremu wiele będzie za miłość tę wybaczone, — choć między najbliższymi przyjaciółmi liczył Corot'a, niezrównanego poetę owej łagodnej atmosfery, która całą Ile de France ciepłą pieszczotą otula, i Honorégo Daumier'a, genialnego artystę, który równie blizkim jest najwspanialszym czasom Renesansu, jak i naszej niespokojnej epoce końca XIX. i początku XX. wieku, choć przez atelier jego przesunął się młody uczeń, dla którego nauka

mistrza będzie niezapomnianą, August Rodin — rzec można, że walczył sam i umarł samotnie. Był małomównym, szorstkim, wydawać się mógł zimnym, — pełna wygolona twarz o krótkim nosie i wysokiem czole, surowa twarz myśliciela nie była z tych, co pociągają ku sobie liczne sympatye, a duma wyniosła i poczucie godności własnej nie dały mu się ubiegać o łatwą popularność.

Dzieje jego są proste i łatwo streścić się dają.

Początkowo grawer, później w roku 1812 żołnierz Napoleoński, następnie w roku 1817 uczeń barona Bosio i Gros'a, niczem jednak Barye nie zdradza wpływu swych nauczycieli, któremu w szkole nawet się nie poddawał. Szkoła też nie była dlań czułą: w 1820, 1821, 1822 i w 1823 roku nie Barye'mu rzymska nagroda się dostaje, w 1824 nawet nie dają mu stanąć do konkursu. Zrezygnować trzeba było z akademickich sukcesów i poszukać zajęcia chlebodajnego. W roku więc 1823 wstąpił Barye do złotnika Fauconnier'a, jako robotnik. Około 60 modelów powstało w tym czasie, ale na żadnym z nich podpis Barye'go nie widnieje, albowiem Fauconnier sobie przywilej podpisywania dzieł wyszłych z pod dłuta jego robotników zachowywał. Modele te — to zwierzęta, dla których wtedy już Barye czuł wielką miłość i które pilnie rysował w Jardin des Plantes przy boku Eugeniusza Delacroix, studyując jednocześnie ich strukturę i życie w dziełach Cuvier'a i Lacépéde'a.

Lata te — to lata przedwstępnych studyów, bo Barye nie chce się oddać pod sąd publiczności zanim nie zdoła samego siebie zadowolnić. Dopiero w 1827 roku ukazują się w salonie pierwsze jego dzieła — biusty młodej dziewczyny i młodego mężczyzny, dopiero w roku 1831 pierwsza grupa: tygrys walczący z krokodylem, dopiero w roku 1833 pierwsze dzieło wielkie, dookoła którego powstaje gwar — Lew depcący węża.

Od czasów tej grupy nazwisko Barye'go staje się głośnem między szczerymi artystami, znienawidzonem w Instytucie, znanem szerszej publiczności, która zrazu porwana pięknością tego dzieła, później jednakowoż nie potrafi rozróżnić, czem się rzeźba Barye'go wyodrębnia od rzeźb innych artystów, którzy te same tematy traktują i nie będzie nigdy chciała zrozumieć, że ktoś co umie robić żywego konia potrafi wyrzeźbić i człowieka. Najlepszym wyrazem tej opinii jest jak zawsze mały człowieczek, w którym się streściła dusza małej epoki, p. Thiers. Będzie on obiecywał Barye'mu dekoracyę łuku tryumfalnego, opowiadając, że winno go się ukoronować Napoleonem, ciągnionym na rydwanie, na

czterech rogach u góry ustawić konne posągi braci cesarskich i Murat'a, a u dołu konne posągi dwunastu marszałków, ale zastrzeże się, że konie jedynie odda Barye'mu, figury zaś komu innemu. Zresztą nawet najwierniejszy protektor Barye'go, książe Orleański gdy obstalował surtout de table, przedstawiające sceny z polowania, narzucił mu współpracownictwo architekta Chenavard'a. A jeżeli od czasu do czasu zjawił się projekt by Barye'mu oddać wielką pracę, jak np. udekorowanie Place de la Concorde, lub stworzenie czterech grup do mostu de la Concorde, to rychło upadały pod naciskiem wrogich dla artysty żywiołów. W roku 48 Ledru Rollin dał mu dyrekcyę kopii rzeźb w Luwrze — cesarski minister Nieuwerkerke pospieszył się ją odebrać. I tak wszystkie plany, wszystkie zamiary rozbijały się w niwecz. Nareszcie z oszczędności założył Barye własną fabrykę bronzów, gdzie mógł zrealizować tak jak chciał wszystkie swe koncepcye, — źle poszła finansowo i do 57 roku, gdy znów trochę pieniędzy uzbierał musiał pozwolić na to, by modele jego były eksploatowane przez obcych, i, aby pod jego nazwiskiem szły w świat dzieła źle odlane, źle wykończone. A i domowe zmartwienia



Barye. Jeleń napadnięty przez tygrysa.

go nie omijały. Nie dziw więc, że smutnym był Barye i milczącym. Na chwilę jedynie sława zapukała do jego drzwi w roku 55, gdy na wystawie powszechnej jemu wielki złoty medal przyznano i rozetkę oficera legii honorowej dano, gdy mu powierzono wykonanie czterech wielkich grup do Luwru (tak je umieszczono, że wprost ich nie widać) na chwilę zbyt krótką, bo jeszcze w 67 roku Instytut odrzuca jego kandydaturę, choć roku następnego przyjmie go w swoje grono.

A jednak... zwalczany najstraszniejszą bronią: milczeniem i pobłażliwym uśmiechem, który się ma dla niższych rodzajów sztuki, zapoznany, biedny Barye nie przestał iść swoją drogą, nie oglądając się ani w tył, ani na boki. I szedł dumny, pewny swej siły i swego za grobem zwycięstwa. Umarł zaś nie ze skargą na ustach, lecz spokojnie, jak ten co wkracza w nieśmiertelność.

Rude w dziełach swych dał dwie wielkie nauki — psychologię pomnika i nakaz powrotu do natury. Ale (pisaliśmy już o tem) mistrz bur-



Barye Lew i dzik.

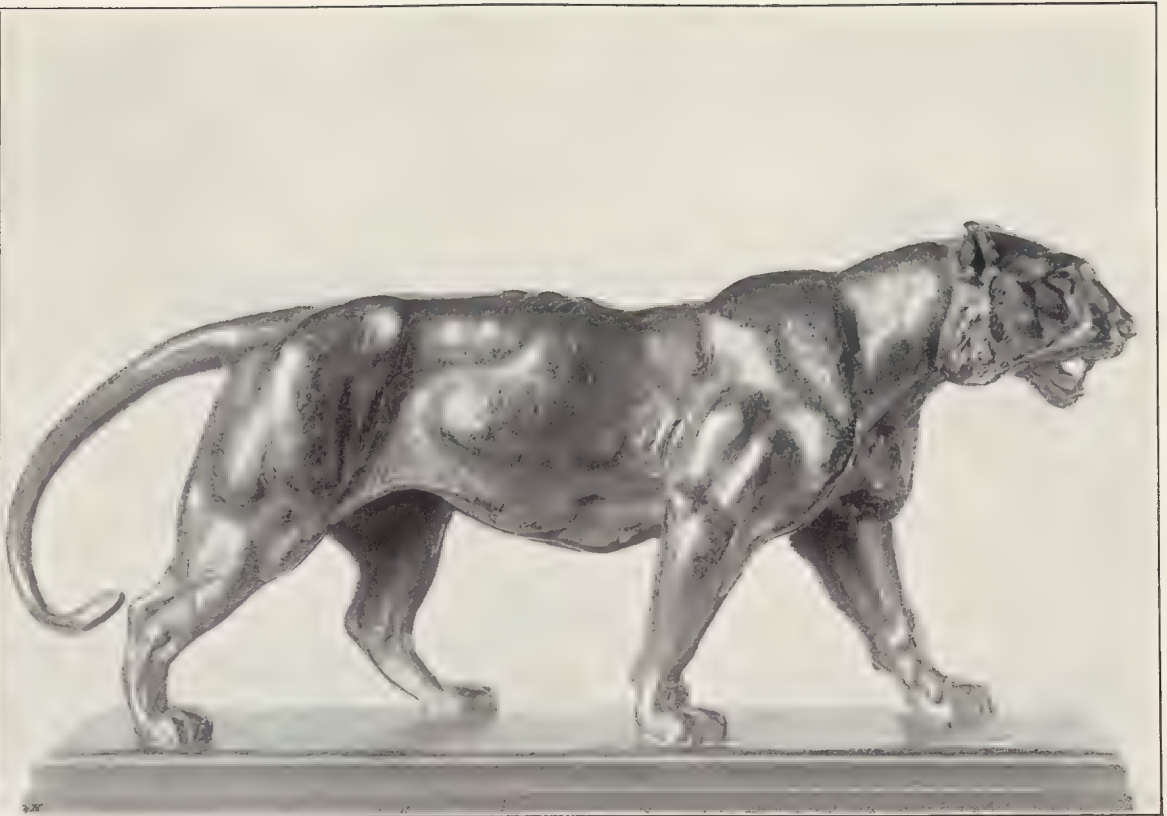
gundzki naturę tę zbyt dosłownie przekuwał w bronz czy marmur, ograniczywszy się na analizowaniu najszczegółowszem nie chciał myśleć o syntezie. Cała zaś działalność Barye'go, to powolne podnoszenie się od analizy do syntezy, od szczegółu do uproszczenia, od powierzchownego podobieństwa do głębokiej wewnętrznej prawdy.

Pierwsze wybitne dzieło Barye'go, to Lew i wąż, ustawione w ogrodzie Tuileryjskim.

Król zwierząt walczy z oślizgłym, zdradzieckim wężem. Wygiął kark, nasrożył grzywę, łapą przygniótł gadzinę, która stara się podniesioną głową go dosięgnąć i zapuścić jadowite żądło. Grupa ta — to najwyższy wyraz sztuki czysto realistycznej, równy pomnikom Ney'a, czy Monge'a i dla niejednego byłaby ona uwieńczeniem długoletniej działalności. Trzydzieści siedem lat miał Barye, gdy je stworzył, od lat przeszło dwudziestu borykał się z opornym materyałem i nareszcie opanował go w zupełności. Potrafił rylcem wydobyć różnicę między szorstką szerścią i jedwabistemi włosami na grzywie, potrafił wydobyć mieniący się kolor wężowej łuski, potrafił w odlewie zachować najdrobniejsze szczegóły oryginału. Znał już tak znakomicie swe modele, że lew jego wiernym jest we wszystkiem, że zdać się może żywym. Wrogowie nawet to uznali. Jakiś rzeźbiarz wykrzyknął ujrzawszy tę grupę: »Czy chcą zmienić Tuileries na menażeryę«. A jednak niejeden już lew stał w Tuileryach. Ale tamte lwy, to, według słów Teofila Gautier: »Mają peruki marmurowe à la Ludwik XIV. z tych co nazywano in folio i dobrze ufryzowane loki spadają im aż na krzyż. Ich dobroduszne twarze o prawie ludzkich rysach podobne są do masek szlachetnych ojców w dawnych komedyach, ich ciała prawie że zaokrąglone bez kości, bez muskułów, bez nerwów i jakby wypchane trocinami, nie mają ani zgrabności, ani siły, a ich łapa podniesiona opiera się na kuli, niezbyt lwi ruch zaprawdę«. Tu zaś nagle skamieniały w walce dwa żywe stworzenia.

Później inni, jak Henri Cain, jak Fremiet poszli tąż drogą i dali nam równie prawdziwe, równie wierne w szczegółach dzieła i epigonom tym sława się uśmiechnęła, bo już publiczność zdołała się była z taką sztuką oswoić. Ale dla samego Barye'go dzieło to było jedynie tym majstersztykiem, którem czeladnik wyzwala się na mistrza, oznaczało tylko koniec pierwszej epoki twórczości.

Teraz, gdy już znał tak dokładnie swą sztukę, że nic mu w niej obcem nie było, gdy po długich studyach nie było dlań tajemnicy i w życiu zwierzęcem, teraz dopiero mógł myśleć o syntezie. I dlatego ko-



Barye. Tygrys.

niecznemi były te lata ciężkiej pracy, nieustannej analizy, ustawicznego chwytania życia na gorącem uczynku.

A gdy dały mu to czego od nich żądał, gdy mistrzem i panem się stał, wkroczył w drugą wielką epokę swej działalności.

Wiedział Barye, że sztuka nie może być niewolnicą życia, której rola polega jedynie na powtarzaniu tego co natura już stworzyła, lecz że zadanie jej jest wyższem, że winna ona niejako być sumieniem naszem i z materyałów, które życie jej dostarcza, budować swój własny świat, prostszy, mniej niespokojny, mniej burzliwy, ów świat, o którym pisał poeta: »là tout est ordre, beauté, luxe, calme et volupté«. Nie osiągnie ona tego jednak tanią apriorystyczną idealizacyą, bo byłby nam świat ów wtedy obcym, ani eliminowaniem namiętności — bo i walka ma swe głębokie harmonijne piękno, ale wydobyciem z chaosu życia pierwiastków, dookoła których będzie się ono krystalizowało w nieśmiertelne formy, wydobyciem piękna, które drzemie w każdym objawie, niesformułowane jeszcze, ale czekające na słowo »Stań się«, aby olśnić oczy tych, co nieuważnie codzień koło niego przechodzili. Ten właśnie intuicyjny wzrok i tę zdolność »porządkowania« posiada każdy geniusz w większym lub mniejszym stopniu. I dlatego też dzieło, które jest kością z kości naszej i krwią z krwi naszej, a daje nam poznać wielkość i piękno rozsiane dookoła nas, bliższem jest nam i droższem nad te dzieła, które nie w życiu szukają swej formuły piękna i nad te, które odbiciem jedynie są życia naszego.

Lew Barye'go, który spokojny czuwa przed jedną z bram Luwru, już nie jest tak dokładnym w szczegółach jak lew Tuileryjski, jest mniej fotograficznie wiernym. Już niema poszukiwań lokalnego koloru, ni wyodrębnienia najdrobniejszych muskułów. Wiedzę swą artysta podporządkował swej woli — dosłowność poświęcił stylowi.

Zapewne ni Edyp, ni Ifigenia, ni Lilla Weneda wierszem nie mówili, rzadko kiedy natura ma szlachetność Poussin'owskiego pejzażu, a zachód słońca te kolory, któremi Claude Lorrain swym płótnom niezniszczalne piękno nadał i wątpię by model dał rzeźbiarzowi ruch Niki z Samotrace.

Wielka sztuka jest transpozycyą faktów czy uczuć, a istota jej polega na szlachetnym rytmie, który potrafi im nadać nie zatracając ich najwybitniejszych cech. Bo jeśli artysta nadaje swym dziełom majestat rzeczy nie znikomych, lecz wiecznych, to jednocześnie uszanuje ich istotę i koń Fidyasza, czy lew Barye'go nawet interpretowane i przy-



Barye. Walka centaura z lapitem.

stosowane do harmonii i kompozycyi pozostają prawdziwym lwem i prawdziwym koniem.

Wielkość zaś Barye'go polega na szlachetności jego stylu, na szlachetności jego formy. Forma — to surowa dyscyplina treści, to dobrowolne ograniczenie się, to zrezygnowanie z efektów lokalnych na rzecz całości, to wyrzeczenie się wszelkiej kokieteryi, wszelkiej ładności.

Forma — to nietylko linia, i nietylko kompozycya, i nietylko kolor, i nietylko bryła — to jest skoordynowanie wszystkich tych czynników i podporządkowanie ich twórczej (nie odtwórczej) syntetycznej woli.

Forma — to sama istota sztuki, bo jedynie przez formę mówić może do nas artysta, i dlatego musi ona ściśle odpowiadać materyałowi, którym się posługuje.

Dlatego też, gdy rzeźba chce być filozofią, malarstwo poezyą, poezya muzyką, a muzyka malarstwem, gdy wielka zasada jedności sztuk, z których każda w swoim zakresie jedynie przyczyniać się winna do ogólnego piękna, tak jak to bywa w czasach rozkwitu sztuki, zostaje zapoznaną a panuje jakaś fikcyjna jedność, polegająca na tem, że każda z wyodrębnionych sztuk chce być wszystkiem, niechybny to znak dekadencyi, znak, że się kończy okres cywilizacyjny, a do wrót puka nowe życie, które z sobą przyniesie nową sztukę, barbarzyńską zrazu, prymitywną, ale która zwolna podniesie się do najwyższych szczebli... i zejdzie ze sceny rolę swą odegrawszy.

Barye był rzeźbiarzem, i tylko rzeźbiarzem. Rzeźbiarskimi były jego środki, rzeźbiarskiemi jego koncepcye. I niesłychanie pouczającem jest zestawienie jego akwarel ze świata zwierzęcego z akwarelami Delacroix na też same tematy. U malarza poszukiwanie przepychu barw, akordu bogatego kolorów, rozkochanie się w złocie lwiej grzywy i w centkowanej skórze pantery, u rzeźbiarza jedynie poszukiwanie formy przy wzgardzeniu zupełnem efektów kolorystycznych i kontrastów świateł. Czarne na czarnem tle są akwarele Barye'go, ale tak potężne w pojęciu, tak poważne, że prawie religijny respekt się ma dla nich. A Delacroix, kopiując jedną z nich wykrzyknął: »Nigdy nie potrafię tak skręcić ogona jak Barye«.

Zwierzęta prawie wyłącznie rzeźbił Barye. Nie wiemy, co go pociągnęło ku temu i przypuszczeń wiele robić można.

Czy dlatego, że gardził ludźmi, kochał zaś niższych ich braci, czy dlatego, że bliższemi, bezpośredniejszemi wydały mu się dramaty życia zwierzęcego, w których występuje namiętność do najprostszych form



Barye. Tezeusz i minotaur.



[illegible]

sprowadzona, nie zaś ustrojona w łachmany hypokryzyi, czy też dlatego poprostu, że ukochał cudną rytmikę ciała zwierzęcego.

Może pociągnęła go nowość zadania... Bo dziwną jest historya rzeźby zwierzęcej. Za dawnych jeno czasów Assyryjczycy, którzy wyrzeźbili ową cudną lwicę z British Muzeum i owego zranionego lwa co w Luwrze dogorywa, potrafili należycie oddać ich piękno majestatyczne; egipcyanie oprócz kilku rzadkich realistycznych prób znali jedynie stylizowane zwierzęta — bogów; grecy kochający konia gardzili innemi, a średniowiecze pozostawiło nam obok nielicznych wiernych portretów (jak ten słoń, który niewiadomo jakim cudem w nasze strony zabłąkany, z wprost rozśmieszającą powagą wieżyc Notre Dame strzeże) jeno karykatury, bo w zwierzęciu symbolizowało wszystkie chucie grzeszne, wszystkie pożądania namiętne przez kościół wyklęte.

Wczesny renesans znał tylko lwy heraldyczne i wierne psy u stóp grobowca rozciągnięte, złote Medycyjskie czasy jeno konia... Człowiek, król stworzenia, zagarnął całą sztukę dla siebie i rzeźbiarz piał jeno hymny na cześć gibkich męskich członków i bujnych kobiecych ciał.

Giraud dopiero psu swemu nagrobek postawił, a Rude na pomniku Napoleona odtworzył tragedyę bolesną konającego orła, ale dwa te dzieła, mimo ich szczerze głębokie piękno, pozostały epizodami.

Może więc przeciwko temu antropocentryzmowi chciał protestować Barye.

A może przypadek pchnął go na tę drogę. — Mniejsza więc o to, zaznaczymy tylko, że nie nieumiejętność była tego powodem. Kto potrafił wykuć Tezeusza młodzieńczego, który podnosi krótki miecz na Minotaura (porównajcie tę ścisłą, elegancką choć silną rzeźbę z Tezeuszem Ramey'a), kto oczyma duszy ujrzał walkę centaura z lapitem, umyślnie nie w greckim duchu poczętą i z pod czyjego dłuta wyszły trzy gracye młode o czystych greckich formach, zaiste ten umiał czuć piękno ludzkiego ciała.

A gdy po długich trudach wykryje się hen wysoko na Luwrze cztery grupy Barye'go, to obok zdumienia i podziwu dla tych przepięknych kompozycyjnie dzieł, ogarnie nas głęboki żal, że cała prawie działalność Barye'go ograniczyła się do kompozycyi małych rozmiarów (23 centymetry na 33) tak małych, że je ironicznie przyciskami nazywano (na co ktoś odpowiedział: »zaiste o ile przyciski, to są to chyba przyciski Szekspira czy Wiktora Hugo«) i że nie mógł w szeregu pomników wyrazić już nie piękno wieku, jak to uczynił Rude, ale to wiel-



Duret. Młody rybak tańczący tarantelę.

kie piękno, które nie zna ni czasu ni ojczyzny i stać się w ten sposób nauczycielem nietylko tych rzadkich wybrańców, co przed witrynami, gdzie są jego bronzy godziny spędzają, ale i ludu, któryby obcując z niemi zżyć się musiał z ich pięknem i pojęcia swe wyszlachetnił.

Ale dla tego, co patrzeć umie, te małe rzeźbki tak są wielkie w koncepcyi, tak uproszczone, że wyrastają w naszych oczach do rozmiarów nadnaturalnych i że ten lew, co siedzi spokojny, majestatyczny, mógłby stróżować wrót pałacu Korsabadzkiego.

Oto inny lew idzie naprzód rycząc — szuka żeru. Każdy muskuł naprężony odznacza się, ale nie łamie harmonii ogólnej (tak strofa, choć wyodrębniona częścią jedynie jest poematu, regułom jego podporządkowaną). A naprzeciw niego idzie lwica, spokojniejsza, szczuplejsza, bardziej wyciągnięta napozór, bo muskuły mniej dobitnie się odznaczają. I nie przypadek zrządził to różne traktowanie, lecz mus, bo tam ciało harmonizuje z ogromnym kudłatym łbem, tu zaś z drobną rasową główką.

Inny lew wpił się w zad dzika i położył na nim swą łapę zwycięską.

A inny nareszcie ze złą okrutną twarzą pastwi się nad małym ptakiem. Tu walki nie było a jest jedynie krwiożerczość wielkich stworzeń, co litości nie znają (tak baron de Nucingen rujnował małych rentyerów).

Ciężkim krokiem stąpają słonie, lekko biegnie gazella, kurczy się jeleń w skoku. Czasem śmiech zabrzmi, gdy Barye wskrzesi ociężałość niedźwiedzi, czy zwinność małp.

A częściej przeleci zimny podmuch śmierci (o niezapomniane oczy konającego jelenia).

I znów walka nieubłagana tygrys z krokodylem, tygrys z jeleniem. Jednemu wpił się morderca w szyję chłepcąc krew, a łapą go przytrzymując z drugiej strony, a temu drugiemu łapę położył tak ciężko na pysku, że go przygniótł do ziemi i że słychać chrapliwy oddech i widać jak śmierć zaczyna szklić oczy.

A tutaj wąż otulił swemi strasznemi splotami beduina i jego konia i z pod burnusa wygląda halucynująca przerażeniem trwarz.

Nie mógł tych rzeczy Barye widzieć, nie mógł ich kopiować z modela, a pomimo to są one prawdziwe, prawdziwsze niżliby były fotografie. Ta tragedya i komedya życia zwierzęcego, nie, — życia wogóle, da się porównać tylko z jednem nieśmiertelnem dziełem »Komedyą Ludzką« Balzac'a. Boć ten wielki wizyoner także nie znał Rastignaca, pięknego

Lucyana de Rubempré czy księżnę de Cadignan, nie czytał w gazetach o bankructwie Cezara Birotteau i nie był przy śmierci Estery Gobseck. A jednak powieści jego są życiem i postacie te zarówno są prawdziwemi jak Casimir Perier, Brummel, czy hrabina de Boigne.

Talent albowiem oddać może życie, lecz geniusz je tworzy.

EPOKA NAPOLEONA III.

Dziwną jest epoka drugiego Cesarstwa. Setki wpływów z sobą walczą, każdy prawie z artystów nową chce stworzyć szkołę, z Goncourt'ami wraca kult XVIII. wieku i przejęcie się jego gracyą (jak zawsze tak i tutaj Balzac był prekursorem swym «Kuzynem Pons«) z tymiż Goncourt'ami, jako kapłanami, powstaje religia japońszczyzny. Błąkają się jeszcze epigoni romantyzmu, ale jakżeż zdegenerowani, klasycyzm napozór umiera wraz z Ingres'em i jedynym jego wiernym uczniem Hipolitem Flandrin (mówię napozór, bo tradycyę klasyczną będzie kontynuował artysta okrzyczany za rewolucyonistę, znienawidzony przez akademików, Edward Manet), podezas kiedy akademizm znajduje nowych bogów w Géromie i Williamie Bouguerau.

Szkoła Barbizońska, ta cudna szkoła pejzażystów, która radykalniejszą rewolucyę w malarstwie sprawiła niż romantyzm Delacroix nawet, bo wywalczyła pogardzanemu rodzajowi sztuki przodujące miejsce, schodzi ze świata bezpotomnie, opuszczona nawet przez jednego z założycieli Diaza. Jedynie Jules Breton i paru innych będzie się starało osłodzić i do gustu publiczności przystosować heroiczną sztukę Millet'a. Lekko zaróżowiona woda po starym ciężkim burgundzie. Jedynie Sisley będzie przez chwilę kontynuował Corot'owskie tradycye. Przez chwilę krótką zda się, że nowa sztuka — realizm zatryumfuje, ale jeden jedyny Courbet niesie jego sztandar i już w 1865 roku krytyka stwierdza śmierć tego kierunku. Przez chwilę będzie nawet mowa o naturaliźmie w malarstwie — jeszcze krótszą, bo prędko bardzo kapłani nowego kultu — Bonnat, Carolus Duran, Roybet, Vollon przejdą do obozu akademików. Portrecistami oficyalnymi epoki są słodkawi i nieznośni Winterhalter


Clesinger. Georges Sand.

i Cabanel, dekoratorem Baudry, próżno starający się naśladować przepych Paola Cagliari. Architektura myśli o wspaniałości i bogactwie renesansu i baroka i jedyne wielkie jej dzieło, gmach Wielkiej Opery w Paryżu, przeładowany różnostylowemi motywami, nic niema prawie własnego.

A i w literaturze epoka jest przejściową. Romantyzm dogorywa, najwierniejszy uczeń Wiktora Hugo, Teofil Gautier, już go rzucił. Powstaje nowa szkoła parnasizm pod wrogiem poezyi hasłem objektywności artysty, nie przejmowania się swem dziełem a dążenia jedynie do martwej doskonałości wiersza. Flaubert »Panią Bovary« kładzie podwaliny romansu realistycznego (choć klasykiem sam był i formę za jedyne kryteryum sztuki uznawał), Goncourt'owie tworzą naturalizm, który wkrótce znajdzie wodza w Emilu Zola, Aleksander Dumas syn chce rewolucyonizować teatr, czyniąc go apostołem nowych haseł moralnych.

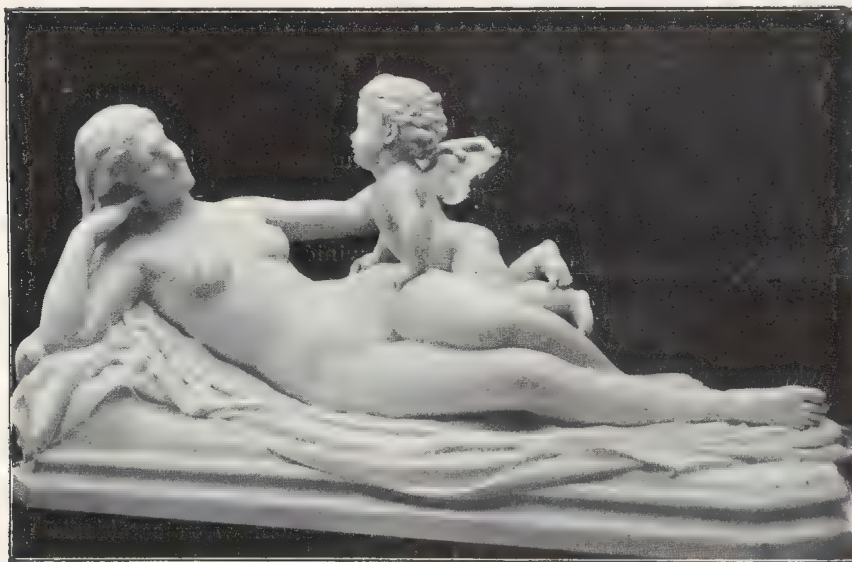
W polityce obok weteranów dawnych rewolucyi Blanqui'ego i Raspail'a zaczynają się wybijać młodzi, Gambetta adwokat o płomiennej wymowie, Henryk Rochefort nieubłagany polemista.

W rzeźbie nareszcie uczniowie Pradier'a, uczniowie Davida d'Angers, uczniowie Rude'a wystawiają w Salonach obok kilku pozostałych z dawnej epoki, obok kilku młodych, co mistrzami trzeciej republiki będą.

I tu panuje największy chaos, bo tenże sam artysta dla jednego krytyka będzie akademikiem, dla drugiego romantykiem, dla trzeciego realistą. Castagnary np. teoretyk realizmu, zawzięcie broniący Courbet'a, nazywający Balzac'a i Stendhal'a ojcami naturalizmu, będzie się zachwycał czysto akademickiemi rzeźbami Perraud i Delaplanche'a, romantyczno-klasycznemi dziełami Clesinger'a; w Salonach Thoré'go, teoretyka romantyzmu, fanatyka szkoły Barbizońskiej, wyczytamy pochwały dla Pradier'a.

Trudno więc, niepodobna prawie jest chaos ten uporządkować, tem bardziej, że jednocześnie zaczynają się wyłaniać kierunki żywotne, które ton nadają całej drugiej połowie XIX. wieku, że na uboczu tworzą indywidualności, które zaszczyt wiekowi przynoszą.

Drugie Cesarstwo widziało początki Manet'a, Fantin Latour'a, początki impresyonizmu, którego bronili Claude Monet, Renoir, Degas,



Crauk. Młodość i Amor.



Perraud. Dzieciństwo Bachusa.

początki prerafaelizmu. Za Napoleona III. w tomach »Le Parnasse contemporain« wyszły pierwsze poematy Verlaine'a i Mallarmé'go, za Napoleona III. żył Karol Baudelaire i w tych czasach wpływ Poé'go zaczął działać. A i wspomniana »Pani Bovary« wszak jest datą historyczną.

Wtedy to powstały pierwsze dzieła Puvis de Chavannes'a jedynego dekoratora XIX. wieku, który umiał mury ożywiać jak najwięksi z mistrzów renesansu, i płótna Chassériau, który godząc szlachetność linii Ingres'a z poszukiwaniem koloru Delacroix wysubtelnił sztukę obydwóch, malując obrazy o dziwnie przejmującym chorobliwym czarze, Chassériau nauczyciela i mistrza Gustawa Moreau.

I Honoré Daumier wtedy tworzył swe nieśmiertelne dzieła i Antoni Ludwik Barye.

Musowo więc obraz tych czasów mozaice jest podobnym ułożonej przez zwaryowanego malarza, i nie mnie winić należy za brak harmonii w następnych stronicach. Choć mam nadzieję, że te kilkanaście plam tu rzuconych w obraz całego wieku się wkomponują i że dysonanse ich w ogólnej harmonii się rozwiążą.

Z dawnych sław pozostali byli: Maindron, Préault, Duret, Marochetti, Clésinger, Thomas, Crauk, Perraud oraz Etex. Duret był przyjacielem i wielbicielem Rude'a i to poniekąd rozbraja krytyka zbyt surowego. Był zresztą jego rywalem także, i współcześni wyżej Duret'a cenili. Bo pozornie i Duret zerwał z akademizmem w imię oddania życia, oddania ruchu. Ale w rzeczywistości stworzył jedynie nową konwencyę, konwencyę rzeźby rodzajowej. Rzeźba rodzajowa podobnie jak



Cavelier, Matka Grakchów



Carrier Belleuse. Satyr i bachantka.

i malarstwo rodzajowe połowy wieku, cel swój widziała w opowiadaniu anegdotek rozczulających czy rozśmieszających i wobec tego otaczała którykolwiek z konwencyonalnych akademickich modeli, niby to z życia wziętemi akcesoryami.

Rzeźbą rodzajową jest i Chłopak z żółwiem Rude'a, którego jedynie ratuje rewolucyjność w traktowaniu. Rzeźbą rodzajową są setki dzieł artystów minorum gentium, którzy w Tańczącym młodzieńcu Duret'a ujrzeli godny do naśladowania wzór.

Podobnie nieszczęśliwie jak poszukiwanie ruchu przez Duret'a skończyły się i poszukiwania koloru Marochetti'ego. Tak, słońce surowym jest sędzią, lecz i sprawiedliwym, — kto się z niem nie liczy tego i ono nie zna i martwym kamień pozostawi. Ale kto zechce jego promieniami ożywić swe dzieło, a zbraknie mu potęgi, kto komponuje szukając koloru, a niezupełnie panem jest swego materyału, ten jeszcze przykrzejsze miewa niespodzianki. Bo słońce, miasto pieścić jego dzieło, brutalnie położy cienie, te straszne czarności, które wprost dziurawią figury i bezlitośnie obnażają wszystkie niedokładności rysunku, modelowania, kompozycyi.

Tenże los i Clesinger'a spotkał, choć bardziej skomplikowaną jest jego historya, podobna do Simartowskiej, lecz mniej tragiczna.

I tutaj walczył w jednym człowieku romantyzm z akademizmem, ale nie okazując się kolejno, to w jednem, to w drugiem dziele, lecz w temże samem bój staczając. Ale publiczność faworyzowała te dwoiste dzieła. I nawet poważni ludzie, jak Castagnary, jak Thoré dają się wziąć na ich blagę i podnoszą ich oryginalność. A jednak wady wprost biją w oczy: i tu jak u Marochetti'ego ni stąd ni zowąd zjawiają się nam dziury, i tu rzecz jedynie z jednej strony się komponuje.

Może powodzenie zdeterminowała ich zmysłowość wstydliwa tu jeszcze, która się rozpanoszy w dziełach Carrier Belleuse'a i tak się przystosuje do atmosfery całej epoki.

Thomas, Crauk i Perraud to pilni uczniowie Pradier'a. Ostatni był może najpoważniejszym, tym, który największe miał dane na artystę, ale i jego rutyna zabiła. Bo tworzył albo rzeczy lekkie dla przypodobania się publiczności (jak reprodukowany tutaj Sylen i Bachus, typowe dzieło rzeźby anegdotycznej), albo banalnie surowe dla przypodobania się Instytutowi, w którym zasiadał, idealizując biusty według ustalonyeh reguł. Musiało się jednak w nim budzić czasami poczucie artystyczne, jeśli dnia pewnego pisał: »Przed »Tańcem« Carpeaux czuję, że zawsze będę jedynie starym niedołęgą bez wiary w cokolwiek bądź«.



Brian Merkury.

Etex nareszcie, to, podług swego własnego mniemania, jedyny uniwersalny geniusz od czasów Michała Anioła. Był bowiem i malarzem, i rzeźbiarzem, i architektem, i pisarzem. To jest wskrzesiciel rzeźby, który wrócił do wielkich wzorów sztuki florenckiej wieku XVI. a także wielki nowator twórca rzeźby tendencyjnej. Maxime du Camp w jego »Kainie« chciał widzieć usymbolizowanie niedoli proletaryusza. To twórca realizmu w rzeźbie, który zerwał i z akademizmem, i z romantycznemi błędami i przesądami.

Dla nas zaś jest to mocno zarozumiały pan, który zachował całą konwencyonalność kompozycyi akademickiej, który z romantyzmu wziął sztuczną emfazę i deklamacyjność, a sam nie potrafił okrasić tej mieszaniny ani szczyptą talentu.

Cavelier, uczeń Davida d'Angers, ma pewną niby to szlachetność stylu, ale w gruncie rzeczy jest równie pustym, równie konwencyonalnym jak inni. Wystarczy porównać jego Matkę Grakchów o tak równoległych ufałdowaniach szaty z grobowcem Giraud, aby spostrzedz różnicę rzeźby w greckim duchu poczętej, i rzeźby greckie wzory naśladującej.

Z artystów, co do epoki Napoleońskiej prawie wyłącznie należą, najpopularniejszym był Carrier Belleuse. To Pradier drugiego Cesarstwa — toż samo czysto powierzchowne mistrzostwo dłuta, taż sama mania wygładzania swych rzeźb, mówienia ogólnikami jedynie. Ale różnica epok sprowadziła różnicę stylu. Rzeźba Pradier'a zachowywała jeszcze pozory przyzwoitości, rzeźba Carrier Belleuse'a jest śmiało wyuzdaną.

Ma to być niby powtórzenie Clodionowskiego libertynizmu, ale tak jest podobnem do Clodiona, jak krynolina malgré tout sztywna do paniers dam z dworu Ludwików, jak Dumas syn do Diderot'a, Gambetta do Dantona, Feuillet'owski pan de Camors do vicomte de Valmont, bohatera Liaisons dangereuses, jak Komuna do Wielkiej Rewolucyi.

Alzatczyk Bartholdi uczciwie tworzy dobrze pojęte, dobrze skomponowane fontanny i posągi dla rodzimego Colmaru; a po wojnie skomponuje pięknego dosyć lwa Belforckiego i posąg Wolności dla Nowego Yorku, zimno poprawny Degeorge cieszy się powodzeniem.

Gatteaux i Oliva rzeźbią niezłe biusty. Z młodych wybijają się Paul Dubois, Falguières, Chapu i Delaplanche, których nazwiska jeszcze spotkamy, u Carrier Belleuse'a pracuje młody robotnik August Rodin.

I ni stąd ni zowąd powstaje arcydzieło. Był sobie niejaki Brian, uczeń Davida d'Angers, ale niczem tego romantycznego pochodzenia nie zdradzający. Chwalił go Pradier, ceniła publiczność i tak sobie żył spokojnie przez lat 59. Aż po jego śmierci w Salonie roku 1861 ukazał się płód ostatnich kilku lat — Merkury. Dziś o nim wszyscy prawie zapomnieli, a jednak jest to przeczyste świadectwo rozkochanego w pięknie talentu.

Nie jest Merkury ten rewolucyjnym w tym sensie jak rewolucyjną była sztuka Rude'a, ni współczesnym, dla epoki znamiennym, jak dzieła

Carpeaux, niema też potęgi rzeźb Barye'go. Ale przedziwna czystość linii, przedziwna harmonia kompozycyi stawiają go narówni z nimi. Nie zrozumiano tego Merkurego, okrzyczano go akademickim pastichem sztuki greckiej. Tymczasem świadczy on jedynie, że znalazł się człowiek, który umiłował toż samo, co i grecy kochali — harmonię i spokój. Bo niemasz w Merkurym naśladownictwa, plagiatu z tej lub owej rzeźby, niemasz i zimna i obcości, które zawsze wieją pseudo greckich, pseudo egipskich, czy pseudo renesansowych dzieł. Nie w muzeum ujrzał Brian tego Merkurego, ale żywy musiał kiedyś stanąć przed jego oczami, taki sam, jakim żyje w rzeźbie.

Nie wynikiem filozofowania nad wyższością sztuki greckiej jest on, ale głębokim wyrazem ideału Briana, syntezą jego pojęcia piękna.

A że krewnem to piękno jest pięknu greckiemu, toć krewnym jest Manet hiszpańskim mistrzom.

Los sam pokrewieństwo to silnie zaznaczył, odtrąciwszy ramię Merkuremu, jak je utrącił Wenerze Milońskiej, jak głowę strącił berlińskiej bachantce.

I tak dziwnym zbiegiem okoliczności epoka chaosu pozostawiła nam arcydzieło spokoju.



Carpeaux Ugolin.

CARPEAUX.

Każdego, kto na wiosnę przechodził koło Wielkiej Opery w Paryżu musiało uderzyć, że podczas gdy cały ciężki gmach z jego przelicznemi dekoracyami pozostaje martwym, z pod peristylu na prawo wyrywa się niejako jedna z czterech grup, że słońce na niej gra i ożywia szary kamień i że powietrze zda się ją pieścić srebrzystemi tonami, tak jak niektóre z Corotowskich pejzaży. Grupa ta — to Taniec, a imię jej autora J. B. Carpeaux.

Urodzony w roku 1828 w Valenciennes, we Flandryi bogatej, gdzie bujnemi są ciała i bogatemi żądze, jako syn biednych rodziców życie całe pozostał dzieckiem ludu zmysłowem, naiwnem, zakochanem w blichtrze i pozorach, ale twardem i niezrażonem przeciwnościami.

Przeszedł przez atelier Rude'a i nazawsze cześć dla mistrza zachował, ale opuścił je po ośmiu miesiącach, by szukać szkolnych laurów, które rychło zdobył, bo już w 1854 roku za Hektora i Astyanaxa jemu rzymską nagrodę przyznano.

Nie dziw, bo niebywałą była jego zręczność, równie niebywałą, jak i ustawiczna praca, dzięki której tę sprawność mógł osiągnąć. Codzień bowiem robił nowy portret podług jednego z przyjaciół, codzień modelował glinę zawiązawszy sobie uprzednio oczy, aby lepiej módz formę uchwycić. Obok tego zaś, by wyżyć, w Halach nosił ciężary.

Rzym go upoił. Nie ten klasyczny, umarły Rzym, podziw dla którego nakazywała szkoła, ale Rzym żywy, Rzym wązkich uliczek, po których błądzą transteweráńskie piękności, młodzieńcy o szlachetnych profilach i starcy o wyrazistych, bruzdami pooranych twarzach, ghetto pełne ty-



Carpeaux. Biust.

pów o dziwnych rysach, i kaplica Sykstyńska, którą Michał Anioł zaludnił. Pełnemi były szkicowniki Carpeaux rysunków z życia, oraz kopii figur z Sykstyny. Nic dziwnego, że ku Michałowi Aniołowi pociągnął. Młody, pełny życia burzliwego, które nazewnątrz ujścia szukało, pełny zapału niebył Carpeaux w stanie odczuć piękna harmonii jedynie, piękna spokoju. Zresztą kto wie, czy i pochodzenie roli tu nie odegrało. Południowcy mają we krwi łacińskie ukochanie miary. Krajobrazy nawet, które ich otaczają, zda się, że według klasycznych reguł są kompo-



Carpeaux. Biust księżniczki Matyldy.

nowane, tak harmonijnemi są ich linie, i tak prosto odcinają się szare oliwkowe gaje czy czarna ściana cyprysów na tle szafirowego nieba. Północ zaś bujniejszą jest może, lecz pełną dysonansów i harmonizuje się jedynie (o ile się harmonizuje) samą rozlewnością życia (tak złotem światłem na najlepszych Rubensowskich obrazach), czy też potęgą grozy (w Szekspirowskim Królu Learze).

Bliższym więc był młodemu Flamandowi niespokojny tytaniczny duch Michała Anioła, tego najdziwniejszego z artystów, który w wiecznej niezgodzie sam z sobą potęgą geniuszu potrafił nadać piękno najbardziej heretyckim pod względem estetycznym koncepcyom, aniżeli miara mistrzów greckich, która przemawia z Watykańskich marmurów.

A zasługą Carpeaux jest to jedynie, że śmiało za swym temperamentem poszedł, że nie słuchał rad i że nawet do zatargu z dyrektorem akademii się posunął, by módz pracować zgodnie z swym talentem. Poszło o Ugolina. Pełna reminiscencyi Buonarotti'ego grupa ta przedstawia chwilę, gdy nieszczęśliwy oj-



Carpeaux. Cztery części świata.

ciec pięści zagryza z rozpaczy, a dookoła niego cisną się wychudłe dzieci, błagające o śmierć. Przy dużych zaletach rzeźbiarskich w modelowaniu, jest to jednak rzecz mało oryginalna w koncepcyi, a zresztą niezgodna i z samym duchem Carpeaux, któremu bliższem było życie niżli śmierć, radość niżeli rozpacz.

Jest to niejako hołd oddany Michałowi Aniołowi. Jak później rybak słuchający odgłosów morza w muszli będzie wdzięcznem powtórzeniem nauki Rude'a.

Ale nie o to poszło dyrektorowi akademii, jeno o temat. I zażądał on od Carpeaux, aby, usunąwszy z grupy dzieci, Ugolina przerobił na św. Hieronima. W podobnych warunkach Simart się ugiął — Carpeaux pojechał do Paryża i po długich staraniach dostawszy się do ministra sztuk pięknych Fould'a nietylko, że sprawę wygrał, ale jeszcze sobie przedłużenie pobytu w Rzymie wyrobił.

Ugolin ugruntował sławę Carpeaux. Cały rzymski elegancki świat, później cały Paryż zachwycali się tem dziełem, bo zdążywszy zapomnieć o całej rzeźbie z przed XIX. wieku, nowość widzieli i oryginalność w naśladowaniu Michała Anioła, nie zaś utartych wzorów. I młodego artystę wkrótce wciągnięto w wir życia towarzyskiego, obstalunków.

Człowieka oszołomiło powodzenie. I w salonach pono mocno śmiesznym był Carpeaux szalenie zarozumiały, a przytem niezgrabny, przesadnie ubrany, dający się wziąć na najgrubsze mistyfikacye lub nawet zwykłe żarty. Tak np., gdy u Chesneau jednego z najlepszych krytyków ówczesnych na krótko przed wojną znalazł się był Carpeaux z Claretiem i innymi republikanami, którym ze śmiechem prorokowano gilotynę w razie rewolucyi, rzeźbiarz natychmiast zaofiarował się im ze zrobieniem biustów, mówiąc, że wobec tego ich głowy będą ciekawemi. Dlatego też ukoronowanie jego ambicyi przez ożenienie się z panną z wielkiego arystokratycznego domu skończyło się dla plebejusza tragicznie: zdradą, rozstaniem się i śmierć jego przyspieszyło.

Ale artysty śmiesznostki te nie umniejszyły. Przeciwnie. Dobrze było, że dwór go pokochał, że go wielki świat zaakceptował jako jednego ze swoich. Bo inaczej któżby nam mówił o czarze tej epoki szalonej zabawy, któżby zaświadczył nam piękność kobiet i dystynkcyę mężczyzn. Bo jak spostrzedz można z krótkiego rysu danego poprzednio, ta féerie drugiego Cesarstwa, o której już dziś zaczynamy z melancholią wspominać i apoteozować jak to wszystko, co największy artysta — czas



Carpeaux. Taniec.

pokrył przecudną patyną (czyż nie czujemy dziś piękna i stylu krynoliny, która lat temu piętnaście jeszcze uchodziła jedynie za śmieszną bo przestarzałą) nie wielu znalazła artystów, którzyby jej piękno wyczuć i oddać potrafili. Jeno Konstanty Guys jest wiernym kronikarzem w swych subtelnych akwarelach, jeno w muzyce Offenbacha dźwięczy echo orgii szalonej, jeno u Meilhaca i Halevy'ego skrzy się to co wtedy się »bulwarowym dowcipem« nazywało, jeno w rzeźbie Carpeaux skrystalizował się jej ideał.

Carpeaux też pozostawił w spadku portrety bohaterów tej epoki. Serya biustów, z których nieliczne (gdy model do interpretacyi się nie nadawał) są banalnemi, większość ciekawemi, a niektóre wprost arcydziełami, jest niejako repertuarem znakomitości.

Oto Egerya artystów księżniczka Matylda o dumnej Bonapartowskiej twarzy, udrapowana w bogate szaty, biust cesarza zwycięski, a tam dalej wychudła cierpiąca jego maska pośmiertna. Pani de la Valette najmilej uśmiechnięta stara dama o twarzy pomarszczonej jak pergamin, księżna de Mouchy udrapowana z mistrzowstwem równem mistrzowstwu Caffier'ego, bo tak samo jak ten wielki rzeźbiarz i Carpeaux potrafi wydobyć ażur koronek, czy blask sznura pereł, tak samo jak on potrafi z sukni współczesnej, ba z marynarki czy munduru przepyszny motyw dekoracyjny uczynić.

Oto uśmiechnięta pod ogromną czupryną twarz Dumas'a syna.

A tutaj szczupła sylwetka chłopczyka z ogromnym psem — to biedny książe Loulou. Oto Karol Garnier, architekt Opery, Eugeniusz Giraud, dziesiątki innych jeszcze, a majsterstwo każdego z nich jest niezrównane, nieprawdopodobne.

Nie używał Carpeaux dłuta do modelowania gliny, ale w palcach ugniatał kuleczki i nakładał je, czasami jedynie kawałkiem drzewa wygładzając. I ta technika (»boulettes« jest jej nazwa) determinuje charakter jego rzeźb. Znamionuje ona tę samą rewolucyę, którą w malarstwie oznacza przejście od szerokich pociągnięć pędzlem, od dużych jednobarwnych przestrzeni do »hachures«, do krótkich obok siebie położonych maźnięć zapoczątkowane przez Delacroix. I tu i tam idziemy od uogólnienia, od harmonii prostej, do większego urozmaicenia, od nieruchomości i skamieniałych gestów do oddania jednej chwili, do »impresyi«. I przyjdzie po Delacroix Claude Monet i Renoir, przyjdzie po Carpeaux Medardo Rosso i Rodin pierwszej epoki.

I tu i tam technika ta jest przedewszystkiem zwrotem od rysunku

do kolorytu. Już przy Davidzie d'Angers miałem sposobność kwestyę kolorytu poruszyć, tutaj więc tylko dopełniające dam uwagi.

Kładzenie koło siebie, czy też jednej na drugą »boulettes« samo przez się daje obok kilku wielkich planów niezliczone mnóstwo podrzędnych planików. Otóż ustosunkowanie się tych planików, gra na nich światłocienia wydobywa efekty kolorystyczne wielkiego natężenia, nadaje też przy zmianie oświetlenia wprost zmienność niezdolnym napozór do zmiany kamiennym rysom.

U Rude'a, jak u Carpeaux prawie wszystkie szczegóły są wydobyte, ale podczas gdy u pierwszego wierność ta wynikała z dogmatu estetycznej prawdy i wymagała dosłowności absolutnej, drugi czynił między niemi wybór, bo regułą jego interpretacyi jest dążenie do największej żywości dzieł przez ich kolor.

W wielkich kompozycyach jednakże kolor szczegółów ustępuje ogólnemu kolorowi kompozycyi i na tem polega harmonia ich.

Tak w fontannie, która blizko Rudowskiego Ney'a na Avenue de l'Observatoire jest ustawioną i na której cztery nagie kobiety w ruchu niosą kulę ziemską. Kobiety te — to cztery części świata — Azya, Afryka, Ameryka i Europa i ciało każdej z nich mimo jednolitą patynę (Carpaaux marzył o różnicach w patynie, by jeszcze silniej uwydatnić kolorystyczne kontrasty) inny ma kolor.

Innemi są też ich ruchy. Chinka chytrze się zgina by mało nieść, indyanka jest spokojną, murzynka ma schyloną głowę o tępo bolesnym wyrazie. (Biust jej był wystawiony w Salonie z napisem »Czemuż rodzić się niewolnicą«). I tylko europejka dumnie podnosi głowę.

Przepiękna ta w swobodzie swej kompozycya ma się rozumieć spotkała się z licznemi napaściami ze strony beockich krytyków. Zarzucano jej niemoralność, ordynarność, złe modelowanie, choć zaprawdę trudno jest znaleźć szlachetniej pojęte ciała, niż u tych czterech karyatyd. Ba, potrafiono nawet zarzucić brak piątej części świata Głównie jednak nie umiano się oswoić z tem, żeby rzeźba przedstawiała akcyę, nie potrafiono pojąć przepięknej rytmiki ruchu.

A w ruchu Carpeaux był rozkochany. Nie dziw, ruch, akcya ciągła, nieustanna, to symbol niejako całego XIX. wieku i dlatego w pracach artystów współczesnością przejętych on największe odgrywał znaczenie. Już Rude rzucił był do ataku Ney'a i Marsyliankę. Zresztą ściśle związanym jest problemat ruchu z problematem kolorowości.

Dla tych, co rysunek niezmienny cenią jedynie, co dbają o czystość



Dubois. Śpiewak florencki.



Chapu Jeanne d'Arc



Chapu. Młodość.

konturu, najpiękniejszym jest spokój — mówił wszak Baudelaire »je hais le mouvement qui déplace les lignes«. Ale dla tych co namiętną, zmienną grę kolorów ukochali, dla których wibracya powietrza najpiękniejszem jest widowiskiem cennem jest wychwycenie momentu nie naprężenia i nie skupienia, ale momentu przejściowego.

Sztuką akcyi, sztuką ruchu była cała sztuka romantyczna, sztuką ruchu jest cały realizm, sztuką spokoju być może jedynie sztuka wysokiej syntezy, sztuka szukająca nie momentu lecz wieczności, sztuka egipcyan czy Barye'go.

Na wieki całe skamieniał lew assyryjski, wiecznem będzie przerażenie w oczach beduina, którego wąż dusi i nigdy tygrys nie zdejmie swej łapy ze łba jeleniego. Ale nagą bachantkę z muzeum berlińskiego na chwilę jedynie z tańca wyrwano, i patrzcie tuż tuż runie pijana tancerka z grupy na Operze.

Hej, uderzył Apollo w tympanon. Włosy ma rozwiane, gibkie młodzieńcze ciało wyciągnięte, rubinowe usta się śmieją. A dokoła niego rozpasane, rozhasane bachantki w szalonym wirze. Czy taniec je upoił, czy dyonizyjskie grona...

Mniejsza o to, lecz tańczą, tańczą nie bacząc na dzieciaka, co się między ich nogami plącze, nie bacząc na przechodnia, który ptzed niemi stanie, wiośniane, młode, szczęśliwe. Mówią, że dla studyów nad tą grupą sprowadzał Carpeaux do swego atelier dużo dziewczyn, kazał im się rozbierać i dawał szampana. A później, gdy rozbawione po atelier biegały nie krępował ich nieruchomemi pozami, ale pilnie ołówkiem chwytał migawkowe zmiany. I dlatego tak niesłychanie żywem jest jego dzieło, że stróżowie moralności, których nie raziły martwe akademickie nagości postanowili usunąć z gmachu Opery te rozhukane dziewczyny. I jedynie wojna 1870 roku powstrzymała ich akcyę niewczesną.

Może paryżanki pozowały do tańca. Ale nie paryżankami są te bachantki. Z Flandryi pochodzą bujne o złotych ciałach też same, które był widział Piotr Paweł Rubens. I z ojczyzny Rubensa jest ta Flora, która pod swe ramiona garnie dzieciaki kwiaty niosące. Bo mimo, że Paryż go zaadoptował, mimo że gościem bywał w Compiègne i że go cesarzowa darzyła sympatyą pozostał był Carpeaux poczciwym synem bogatej Flandryi i ideałem jego nadal była zdrowa i silna piękność ludowa a nie wyrafinowane, wypieszczone ciała wielkich dam.

Fanatykiem życia był Carpeaux i zrazu życie mu hojnie za miłość odpłaciło. Ale gorzko przyszło mu odpokutować. Gdy żona go opuściła,

gdy atelier w ręce komorników przeszło, gdy ciężka choroba go przykuła do fotelu, słońce go opuściło.

Lat pięć trwały męczarnie kojone staraniami obcego wielbiciela księcia Stirbey, który umierającego do swej willi na południe zabrał. W liście z 1871 roku brzmi już straszna skarga: »Jak ciężko umierać«, a dopiero w 75 skonał w agonii jedynie słowa: »życie, życie« szepcąc. Za trumną nie poszła żona, z wysokiego rodu, ale szło płacząc dwoje staruszków rodziców.

AKADEMIZM
ZA TRZECIEJ RZECZYPOSPOLITEJ.

A wąż akademicki ciągle łuskę zmieniał.

Sztuka rodzajowa, zaprowadzona przez Duret'a, coraz liczniejszych zdobywała wyznawców i fizyonomia Salonu lat 70-tych czy 80-tych, zupełnie jest inną od fizyonomii Salonu, w którym wystawiali Bosio, Lemaire, Ramey. »Patrzcie na zwycięzcę w walce kogutów p. Falguière'a biegnie, na Fauna myśliwego p. Le Père'a — skacze, na czarownika z wężami p. Bourgeois — walcuje, Pompejańczyka p. Moulin'a — podskakuje, na zwycięstwo Crauk'a — fruwa« pisał już w 64 roku Leon Lagrange.

A w Salonie 63 roku, tym dziwnym salonie, gdzie, jakby echo z odległej, choć jeszcze blizkiej przeszłości, osamotniony stał jeden z ostatnich posągów Préault, gdzie poprawne i chłodne biusty Iselin'a i Olivy patrzyły marmurowemi oczami na zwiedzających, gdzie poetami świata zwierzęcego byli Fremiet, Mène i Fratin, gdzie załamywał ręce Ugolin Carpeaux i śmiał się Sylen podnoszący Bachusa Perraud, te nowe tendencye akademizmu zdradza św. Jan Chrzciciel młodego artysty Pawła Dubois.

Neoakademizm szuka młodzieńczości, gracyi kształtów, pewnej malarskości efektów, których wzorów nie mógł znaleźć w surowym Partenonie, a nawet w Praksytelesowskich marmurach. Odkryto więc nową epokę — piętnasty wiek florencki. Nie Donatella, bo zbyt męską, zbyt twardą była jego sztuka dla zdegenerowanego pokolenia, ale ścisłego, a czasem nawet jubilerskiego w rysunku Verrocchia i tych cudnych poe-



Gérome. Sarah Bernhardt.

tów dłuta na przełomie średniowiecza i renesansu stojących, i tąż morbidezzą co i Botticelli owianych, Mina da Fiesole, Cosima Rossellina, Desideria da Settignano.

(Zgodnym był kult ten z duchem epoki, bo jednocześnie Gustaw Moreau po naukę szedł do Carpaccia, a każdy wszak pamięta botticellizm, który grasował pod koniec ostatniego wieku).

Programowem niejako dziełem nowej sztuki stał się śpiewak florencki Pawła Dubois, wystawiony w 1871 roku, ten szczupły efeb w obcisłym kostyumie, w czapeczce strojnej i z lutnią w ręku, który pozornie ewokuje cały czar tej cudnej epoki, gdy nowa wiosna zeszła na ziemię.

Ale tylko pozornie.

Wielka sztuka wszystkich czasów i wszystkich narodów ma wspólne podstawy i wspólne najwyższe cele. Jest ona niejako wielkiem równaniem algebraicznem, wyrażonem za pomocą symbolicznych znaków. Na miejsca tych znaków temperament artysty, duch epoki, charakter rasowy podstawiają pewne ściśle określone czynniki artystyczne, ale że uszanowane będą wielkie zasady, przeto podstawienie to realnych cyfr na miejsca X-ów i Ygreków słuszności równania, piękności dzieła nie ubliży.

I gdy artysta prawdziwy sięga w przeszłość, by pokrzepić się przykładem mistrzów, to potrafi odrzucić całą zewnętrzną, przypadkową stronę dzieła, a będzie się karmił nauką, zawartą w wielkich niezmiennych podstawach jego piękna.

I będzie się różnił od poprzedników, bo innem ciałem, innemi szatami tenże sam szkielet przystroi, będąc im jednak też krewnym.

Pięknie wyraził to filozof, gdy rzekł swym uczniom, — »jedynie ten z pośród was, co naukę mą odrzuci, prawdziwym będzie moim uczniem«.

A gdy w przeszłość sięgną ci, co niezdolni są własnym językiem mówić, to ujrzą w niej jedynie te czysto arbitralne cyfry podstawione na miejsce symbolów algebraicznych, ujrzą jedynie szatę przykrywającą ciało. I zedrą ją i przystroją w świecące łachmany, co zwisną bez życia na obcych im członkach, nędzną swą nagość.

Jedynie powierzchowną elegancyę młodzieńczych ciał, wysmukłość ich i tę pozorną gracilité, w której rozkochany był wczesny renesans, dojrzeć potrafił Dubois i po żakowsku życie całe je naśladował.

I tak włoskiemi były jego dzieła, jak są greckiemi rzeźby Canovy.

A później, gdy o monumentalnej rzeźbie zamarzył, to zechciał sławę Francyi bronzowym głosem głosić, podobnie Verrocchio'wi czy Donatell'owi i dać braci konnym posągom Gattamelaty i Colleoni'ego.

Wykuł więc Joannę d'Arc. W zbroicy siedzi na w stal zakutym wierzchowcu, a w ręce dzierży wysoko miecz.

Ale »chudą« jest Joanna, szkieletem jedynie posągu, nieubranym jeszcze w ciało, które piękno nadaje, schematem jedynie dzieła, nie zaś samem dziełem. Wina to modelowania. Chciał elegancyę zachować Dubois więc powoli, powoli dorzucał gliny aż do grubości, która mu się wystarczającą wydawała, obawiał się nakładać ją szeroko i potem pracować w bogatym materyale, więc zmudną mozaikową robotą nakładał kuleczkę za kuleczką, wygładzając je później dłutem i w obawie przesady za mało dał materyi.

I dlatego ten wielki posąg wydaje się małą figurynką na kominek mało mieszczańskiej rodziny przeznaczoną, którą jakiś żartowniś kazał powiększyć do nadludzkich rozmiarów, dlatego brak mu monumentalności.

A i kompozycya nie jest rzeźbiarską.

Obraz tak się maluje, by z jednego tylko punktu można go było oglądać, i wtedy dopiero cała magia kolorów zagra, perspektywa wgłąb się rozszerzy, a postacie poczną żyć w trzechwymiarowej przestrzeni.

Nie tak rzeźba. Zewsząd do niej podejść można, zewsząd winno się módz ją obejrzeć, a zawsze kompozycya harmonię swą zachować musi. Tymczasem i Dubois i Falguière i inni, co za nimi poszli z jednej strony tylko komponują, i Joanna, co z przodu na tle św. Augustyna poprawną, choć chudą sylwetką się odcina, wprost śmieszną mi się wydała, gdy raz znienacka z boku podszedłszy, jeno jakąś fantastycznie wyciągniętą, jakby od tułowia odciętą i macce olbrzymiej podobną rękę ujrzałem.

Chapu chce być neogrekiem. Wziął więc poprawność kompozycyi i powierzchowną czystość linii, ale brak mu potęgi talentu by z możliwości piękna piękno wydobyć. Bo i jego dzieła szkieletami, szematami są jedynie, a linia nie konieczną granicą skupionego dzieła, lecz kaligraficznym esem. Robią wrażenie, że ktoś, zadawszy sobie temat pięknej rzeźby, samo już postawienie za rozwiązanie uważał. I jego więc dzieła modelarką nazwać można jedynie, nie rzeźbą.

Najlepiej to widać w portretach. I Dubois, i Chapu inny mają ideał od swych klasycznych poprzedników, inne postulaty — chcą wierności. Ale wierność ich jest czysto fotograficzną, portretuje i zmarszczki twarzy i fałdy sukni, i lśniące guziki mundurów, i to sylabizujące powtarzanie za modelem najdrobniejszych szczegółów wyklucza wszelką możliwość piękna. Poza drzewami nie ujrzeli lasu, szukając detalów zgu-



Barrias. Pierwszy pogrzeb.



Barrias. Mozart dzieckiem.

bili całość, wierni w szczegółach kłamią nieuchwyceniem charakteru i wprost żal jest tej ogromnej pracy, która w rezultacie daje dzieła rozpaczliwie brzydkie.

A gorzej jest jeszcze, gdy Gérome w polichromię bawić się zaczyna. Wielka monumentalna rzeźba może być polichromowaną, o ile kolor podporządkuje dekoracyjności dzieła i nie da mu zatrzeć linii. Ale kolorkowość, którą wprowadza Gérome, różuiąc policzki, szminkując wargi i malując włosy, jedynie kłamać chce życie, jak kłamią woskowe lalki w panoptikach.

Kłamie i Barrias swym pseudorealizmem, Barrias, którego pomnik Wiktora Hugo, hańbiący Paryż, oficyalnie uznano za najlepsze dzieło lat dziesięciu, a który stokroć niżej stoi od Chapu i od Dubois, bo nawet niema tej powierzchownej elegancyi czy czystości, a tworzył dzieła o brzydocie odrażającej jak ów Pierwszy Pogrzeb, Przysięga Spartacusa, lub anegdotyczność rzeźby rodzajowej do ostatecznych granic doprowadzając, jak Mozart dzieckiem, Barrias bożyszcze Instytutu.

Dla tych ludzi miano rzeźbiarza zbyt jest szlachetnem.

Inaczej Falguière. Chciałoby się o nim opowiedzieć bajkę, że nad kołyską stanęły dobre wróżki, i pierwsza z nich dała mu talent ogromny, druga miłość dla sztuki, a trzecia obiecała bogactwo i sławę. Ale, jak zawsze w bajce, zjawiła się czwarta, nieproszona i rzekła: »Nie mogę odebrać ci darów, któreś otrzymał, ale mogę na złe je obrócić. Więc talentu użyjesz na cele niegodne, miłość dla sztuki podepcesz, a bogactwo i sławę będziesz zawdzięczał ustępstwom i schlebianiu najniższym instynktom tłumu«.

I tak się też stało.

Mało kto miał równie wspaniały rzeźbiarski temperament jak Falguière, mało kto potrafił tak pięknie komponować i tak pięknie w ciało ubrać swe koncepcye.

Patrzcie na tę szczupłą dziewczynę do naga rozebraną (nie nagą) z półksiężycem nad czołem. Ciało jest jędrne, twarde, twarz prześliczna, modelowanie jest śmiałem, znać w niem rękę człowieka, co panem jest swego dłuta. Prawda, że to zmysłowe dziecko paryskiego bruku mało ma wspólnego z Dyaną, przeczystą boginią, której miano nosi. Już Houdon był świętokradcą, gdy nago przedstawił tę, co Akteona psom na rozszarpanie oddała, zato, że spostrzegł cudne jej ciało nieprzykrytem. Ale u starego mistrza chłodną, nieprzystępną pozostała bogini, a tu skamieniała przed nami młoda kurtyzana. I Ludwik Ménard, ostatni ka-



Frémiet. Błędny rycerz.



Falguière. Zwycięzca w boju kogutów.



Falguière. Dyana.

płan greckich bogów, głośno wzywał zemsty bogini. A i innych mniej pogańsko-religijnych tytuł ten raził. Wszak żądnemu anegdoty tłumowi inną można było cisnąć nazwę, by nagość dziewczyny usprawiedliwić.

Ale już następną pracę, majestatyczną w swym rozkwicie piękność o bujnych biodrach i pełnych piersiach przy boku której symboliczny towarzysz Junony dumną głowę podnosi »Kobietą z pawiem« jedynie nazwał Falguière.

Wielkie jest majsterstwo tych dzieł, a i Tarcyzyusz młody męczennik, co padł pod kamieniami, lecz jeszcze hostyę do serca przyciska, jest harmonijnym, pogodnym.

A jednak. Przekleństwo wróżki się spełniło. Obok zalet tych dzieł krzyczą straszne wady. Komponowane są za prędko i wspaniałe z przodu, załamują się i tracą harmonię, gdy z boku lub z tyłu kto na nie spojrzy. I wtedy widać, że ich śmiałe modelowanie, ich piękny kolor, to blichtr jedynie, bo patrzcie, jak nie proporcyonalnie się figura przedstawia i jak dziurawią ją niczem nie usprawiedliwione plamy. Jeden jedynie plan wytrzymuje Falguière, inne puszcza — niech się tam załamują, jak im się żywnie podoba.

A gdy jeszcze bliżej się przyjrzymy to spostrzeżemy, że te śliczne ciała były, co prawda, widziane, ale niedokładnie i że mamy przed sobą nie transpozycyę natury w surowe ramy ujętą, lecz reminescencye łatane wirtuozowskiemi sztuczkami, które im nadają tę płynność linii, stanowiącą ich czar.



Falguière. Kobieta z pawiem.

Nie wielkim rzeźbiarzem był Falguière, lecz pseudowielkim, który na swą blagę potrafił wziąć w swoim czasie najsurowszych sędziów i któremu nawet »La Plume«, organ młodej rewolucyjnej sztuki r. 1898 hołd oddała w specyalnym numerze jemu poświęconym. Prawda, że »La Plume« i Felicyana Rops'a uczciła i Bolesława Biegasa.

Mimo wszystko w tych kobiecych ciałach przebija gorąca miłość dla piękna syna zmysłowej Tuluzy, i ona nadaje im ciepło. Łatwość dziecka południa do uchwycenia płynności linii, wrodzona mu zdolność harmonizowania i poczucie miary oto źródło czaru dzieł Falguière'a. A i inni od Falguière'a mniejsi, lecz z tejże bogatej prowincyi pochodzący go mają. To uczeń Falguière'a Antonin Mercié, autor młodzieńczego David'a, współczesnego wczesnym dziełom Pawła Dubois, i deklamacyjnej Gloria victis, gdzie Alzatka podtrzymuje konającego francuskiego żołnierza, to Marqueste, to Idrac, to Carlès, to Bareau i inni współcześni magowie oficyalnej sztuki, zdegenerowani synowie łacińskiej kultury, którzy zachowali wszystkie jej zewnętrzne cechy, ale utracili ducha i w miechy po starym mocnym falernie nalali tanie winko, wodą rozcieńczone, a alkoholem wzmocnione.

I nieraz mielibyśmy wątpliwość, czy nie ułudą jest, że większym, lepszym od nich był Falguière. Lecz wystarczy spojrzeć wtedy na jego obrazy, które dla siebie, nie na sprzedaż malował, i których surowe piękno jest wielkiem, wystarczy spojrzeć na jedną rzeźbę, w której się w pełni wypowiedział.

Kto potrafił wyrzeźbić Wincentego à Paulo, trzymającego dwoje dzieci i nie wirtuozowską sztuczką, lecz szlachetną interpretacyą fałd prosto spadających, kompozycyę tę sharmonizował, kto, wyrzekłszy się kokieteryjnego wyrazu teatralnej czułości, czy deklamacyjnego gestu, prostotą w traktowaniu ascetycznej twarzy wyraz nieziemskiej dobroci jej nadał, zaiste ten mógł być mistrzem.

Ale przekleństwo wróżki nie pozwoliło.

JULIUSZ DALOU.

Zdarza się czasami, że obok artystów reprezentujących epokę, którzy kontynuują dawne tradycye, czy też tworzą nowe, znajdzie się człowiek, który niejako za nawiasem jest tych ruchów artystycznych. Odnajdą się i w jego dziele cechy czasu, i jemu ewentualnie można stworzyć genealogię, ale mimo to pozostanie on właściwie na uboczu, nie do klasyfikowania. Artystami takimi byli w wieku XVIII. boski Chardin, w XIX. Corot czy też Monticelli w malarstwie, Louis Bertrand w literaturze, Dalou w rzeźbie.

Syn robotnika, jednego z tych ludzi o nieubłaganie rewolucyjnych przekonaniach, o ślepej wierze w postęp, w szlachetność ludu, w braterstwo narodów, których na pamiątkę czasu, w którym przez chwilę byli u steru władzy, nazwano »ludźmi 48 roku«, urodził się Juliusz Dalou w Paryżu 1838 roku.

I może byłby, jak ojciec, poszedł na robotnika jedynie, nie byłby sam zamarzył o staniu się artystą, gdyby nie to, że rysunki młodego chłopca spostrzegł kiedyś sąsiad, młody również uczeń Szkoły Sztuk Pięknych, Carpeaux.

Z namowy tego ostatniego oddali rodzice syna do tak zwanej »małej szkółki« — szkoły rysunkowej na ulicy de l'Ecole de Medecine, w której Carpeaux był korepetytorem. Dla niejednego szkółka ta była przedpokojem do wielkiej szkoły z ulicy Bonaparte, pierwszym szczeblem do sławy i zaszczytów. Na krótko przed wstąpieniem Dalou byli ją opuścili Chapu i Karol Garnier, a byli w niej jeszcze Alfons Legros, Fantin Latour, Aubé, Cugniot, Lhermitte, Cazin.



Falguières. Św. Wincenty à Paulo.

Ale właściwą szkołą, nawet gdy później w 1854 roku na rue Bonaparte pod kierunkiem Duret'a akademickie studya odbywał, była dla niego pracownia Carpeaux.

Ciężko tam trzeba było pracować, bo Carpeaux, wymagający wiele od siebie samego, i dla innych był wymagającym, ale mimo to wdzięczne jedynie wspomnienie i cześć dla mistrza wyniósł stamtąd Dalou.

Początki miał ciężkie, jak wszyscy, ale mniej wytrzymały rzucił rzeźbę, i jedynie po usilnych namowach ze strony przyjaciół, Aubé'go i Barrias'a, zdecydował się na ponowną próbę i wystawił w Salonie chłopca, wkładającego skarpetkę. W wykonaniu dzieło to jest nacechowane najsmutniejszym akademizmem, ale skarpetka wskazuje na realistyczne aspiracye, które później, gdy Dalou opanuje technicznie swą sztukę, w czyn się zamienią.

W 64 roku powierzono mu część dekoracyi pałacu słynnej Paivy, mianowicie cztery bas relief'y, przedstawiające: Muzykę, Wymowę, Poezyę i Naukę, przyczem zastrzeżono, że winny one być utrzymane w renesansowym stylu. Wkrótce zaś potem skromne, ale pewne utrzymanie zapewniła mu praca u braci Fannières, znanych złotników, którzy mu płacili po 1 f. 50 c. za godzinę modelowania.

Nie było to jeszcze bogactwo, ale zabezpieczenie od nędzy jego samego i młodej żony, którą był poślubił 1866 r., i która od tej chwili stała się niejako sumieniem artystycznem Dalou, zbyt skłonnego do ustępstw gustowi publiczności.

Pani Dalou więc dank się należy zato, że, wzgardziwszy taniemi



Mercié. Dawid.

akademickiemi wawrzynami, ku prawdzie i ku przyrodzie poszedł Dalou.

Komuna, która pociągnęła w swe szeregi zarówno wszystkich postępowych republikanów, jak i tę część patryotów, która nie mogła się pogodzić z ustąpieniem Alzacyi i Lotaryngii, znalazła zwolennika i w Dalou. Dlatego też po zwycięstwie Wersalczyków zmuszonym był uciec do Londynu, gdzie dzięki poparciu Alfonsa Legros, naonczas profesora w Londyńskiej Akademii Sztuk Pięknych, znalazł chętnych nabywców swych dzieł.

Początkowo jął tworzyć Dalou z wielką łatwością rzeźby w popłatnym stylu XVIII. wieku, lub też imitujące renesansowe dzieła. Tak np. słynna jego »Baigneuse« jest najwyraźniej przez utwór Falconet'a inspirowaną.

Ale jednocześnie powstawały już owe »Boulonnaises«, chłopki francuskie, których nieskończone waryanty po wielkich kolekcyach się rozchodziły. Tego zaś dnia, gdy potłukł szkic Junony karmiącej Herkulesa i jął rzeźbić w tym samym ruchu »Chłopkę karmiącą dziecko«, ostatecznie utorował sobie swoją własną drogę.

Chłopka ta prosta, naturalistycznie oddana, ma w sobie jednak nieco tego majestatu, który Millet umiał tchnąć w postacie swych skromnych bohaterów. I tu i tam religia ludu kazała artyście dopatrywać się w najprostszych czynach aktów kapłaństwa. A i w późniejszych dziełach Dalou, gdy obok robotników wiejskich i robotnik miejski się zjawi ten sam charakter będzie zachowanym.

O jego rzeźniku, o robotniku brukowym, który się wspiera na ciężkim młocie, o kowalu, o tej biednej zgiętej kobiecinie, która podnosi kłosy zapomniane przez tych co plon zebrali i która wprost zdaje się, że zeszła ze słynnego Milletowskiego obrazu »Les Glaneuses« możnaby mówić homerowskim językiem.

Bo (wprost nieświadomie prawdopodobnie) zawsze wielką ogólną sylwetkę ruchu umiał uchwycić Dalou, i ta szalona kompozycyjność najmniejszemu nawet szkicowi wielkość nadaje. Bo prawie wyłącznie jako małe szkice w glinie powstawały te przeliczne postacie pracowników i bodaj nawet czy nie jedyny z nich chłop stojący mocno, o zakasanych rękawach, z surowem pomarszczonem obliczem doczekał się wykonania w większych rozmiarach. Były to materyały jedynie do wielkiego ukochanego dzieła — Apoteozy Pracy. Kilka razy zmieniał Dalou architekturę projektu, to chcąc wieżę wystawić, wzdłuż której miały iść bas



Mercié. Gloria victis.



Dalou. Frileuse.

reliefy, o pracy mówiące, w niszach stać robotnicy, a ukoronować król ziemi, siewca, co w słoneczny dzień w pole idzie i rzuca żyzne ziarno, które złotem wzejdzie latem, to nawet symboliczny phallusowy kształt pomnikowi chcąc nadać i umarł zanim o wykonaniu pracy mógł zamarzyć, tak jak nie doczekał się swego pomnika pracy i Konstanty Meunier.

Belgiem wprawdzie był ten ostatni nie francuzem i jako taki nie wchodzi w zakres mej pracy, ale zbyt się narzuca porównanie jego z Dalou, bym mógł je ominąć. Dalou był człowiekiem 48 roku, dla

którego robotnik był herosem, Meunier, człowiek współczesny, znał jeno ciężką niedolę proletaryusza. Sztuka Meunier'a jest ponurą, jak życie tych górników, między którymi ciągle przebywał, sztuka Dalou wiele ma w sobie słońca i radości. Praca u Dalou jest rzeczą wielką i świętą, u Meunier'a — jest ciężkiem przekleństwem. A i w wykonaniu są wielkie różnice. Dalou — obdarzony wprost wyjątkowym temperamentem rzeźbiarskim, harmonizujący z zadziwiającą łatwością każde dzieło zapomocą ruchu, daje nam w każdym małym szkicu arcydzieło prawdy i swobody, Meunier mozolnie syntetyzujący swe dzieła, często prostotę ich okupuje brakiem materyi, »chudością«, a zbyt ostre światła ten lub ów szczegół podznaczające, jeszcze wrażenie piękna umniejszają. Kiedy Meunier jednak potrafi uniknąć tej chudości, która tem jest w rzeźbie, czem zbytnia suchość w rysunku, czem brak czaru kolorów w obrazie, kiedy jak w bas-reliefie przedstawiającym górników lub też w »Débardeur«, który stoi ponury i silny, sięgnie do najwyższych wierzchołków sztuki, wtedy wobec tych potężnych dzieł, wobec posępnego ich majestatu maleje Dalou.

I historycznie Meunier, który pierwszym prawdziwym jest piewcą pracy tragicznej, ważniejsze ma znaczenie. Ale rzeźbiarzem, jeśli idzie o samo radosne ugniatanie gliny i wydobywanie z niej piękna, prawdziwszym był Dalou.

Rubensa ukochał Dalou. I wiele między nimi jest wspólnych cech. I jeden i drugi to nieporównani mistrze w szkicu, gdzie szalony temperament malarski u flamanda, rzeźbiarski u francuza znajduje momentalne ujście. Walka Tytanów Rubensa w muzeum Brukselskiem, czy trzy porwania kobiet Dalou — przez centaura, przez mężczyznę, i przez fauna też same mają zalety — porywającą wprost prawdę, siłę wykonania i rozmach. Jak Rubens, tak i Dalou tworzył z niesłychaną łatwością wielkie kompozycye, harmonizując je to kolorem, to ciągłością ruchu. I sam opis pomnika Rzeczypospolitej na placu de la Nation w Paryżu, owego wielkiego dzieła, któremu 18 najlepszych lat życia poświęcił Dalou, czyż nie brzmi jak opis którego z obrazów Piotra Pawła.

»Na rydwanie, ciągnionym przez dwa lwy i prowadzonym przez Wolność, trzymającą pochodnię w ręku, stoi Rzeczpospolita w tryumfalnej pozie, opierając się na liktorskiej wiązce Prawa. U boków jej z prawej i lewej strony dwie wielkie figury Praca i Sprawiedliwość pchają koła. Pierwszą z nich symbolizuje robotnik o nagiej piersi z płaszczem zarzuconym na ramiona, w skórzanym fartuchu i drewnianem obuwiu,



Dalou. Terrakoty.


Dalou. Tors.

drugą kobieta bogato udrapowana. Pokój, niosący atrybuta obfitości, idzie za rydwanem i sieje kwiaty oraz owoce. A dzieci, symbolizujące Naukę, Bogactwo i t. d. podnoszą jeszcze dekoracyjność tej kompozycyi«.

Jak Rubens, tak i Dalou nie umiał się ustrzedz banalności w niektórych zbyt łatwych kompozycyach (Braterstwo, lub po śmierci artysty dopiero w 1907 roku odsłonięty pomnik Scheurera Kestnera), czy deklamacyjności i fałszywego patosu, jak w projekcie pomnika Wiktora Hugo, który pozostał niewykonanym. I nieraz bardzo oryginalny, pełny życia szkic w wykonaniu wygładzi się i charakter zatraci. Niekiedy powstają wprost haniebne dzieła, jak w jednej z angielskich prywatnych galeryj się znajdująca »Ciuciu babka«, którąby łatwo można było wziąć za utwór Carrier Belleuse'a. I nawet biusty bywają zupełnie konwencyonalne, szczególniej gdy idzie o portretowanie kobiety, bo nigdy Dalou z sukni nie potrafił zrobić pięknego ornamentacyjnego motywu.

Czasami sam artysta odczuwał swą słabość i niszczył poronione dzieła. Tak zginęły biust panny Rotszyld, biust Alfonsa Legros, lecz wiele słabizn pozostało.

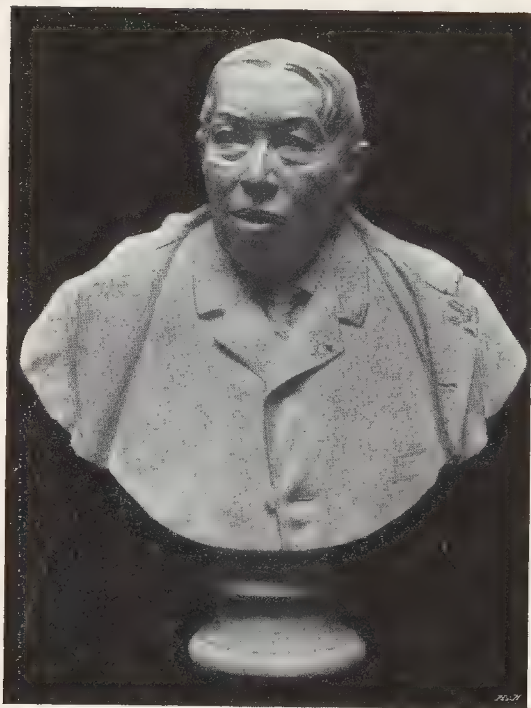
Ale jak Rubens, tak i Dalou był artystą z Bożej łaski. Że nie miał surowej dyscypliny, nie miał wyższej koncepcyi, któraby była jego wy-



Dalou. Pomnik Delacroix.

tycznią jak to było u Rude'a, Barye'go, czy też Carpeaux, to ciężko przypłacił tem, że prawie żadnego dzieła nie pozostawił, ale w szczególe, w tem co w technicznej gwarze nazywa się »le morceau« jest nieporównanym.

I choćby ten jeden połamany tors kobiety wart jest nieśmiertelności. To nie jest grecki tors o klasycznej czystej linii, lecz tors kobiety współczesej, której talia zna gorset, tors gorący, namiętny. Czuć w nim zmysłowość artysty, tę cudną zmysłowość, która kocha piękno i jaknajwierniej pragnie oddać to, co ukochała. Tu niema najmniejszej chudości,



Dalou. Albert Wolff.

bo materyał odpowiedział zupełnie koncepcyi artysty. Ten tors nie był pomyślany jako rysunek, ani jako obraz, lecz jako rzeźba trzechwymiarowa, więcej powiem, był pomyślany, jako bronz, i ciepło mu nadaje dopiero ostateczny materyał. Gipsowy model jego, obok stojący, martwym się wydaje, a jednak jest temże samem dziełem. Bo każdy materyał w rzeźbie ma swoją rolę i odrębnego traktowania wymaga. Pierwszem stadyum jest glina, miękka, łatwo się pod dłonią artysty urabiająca. Tu rzecz prawie zawsze jest impresyą dopiero, widać każde niemal położenie palca czy dłuta. I zarówno jak każdy artysta przez długie lata analizy przejść musi zanim do syntezy się podniesie, tak i każde dzieło w oddzielności tęż samą drogę przechodzi. Najpierw bowiem trzeba najściślej, najwierniej oddać to, co się widzi, i plan za planem, płaszczyznę za płaszczyzną ścisłym rysunkiem wydobyć. Całe przestępstwo, cały fałsz rzeźby akademickiej polega na tem, że odrazu bierze jedynie niektóre główne profile, a gardzi szczegółami (lub też wydłubuje największe drobiazgi zupełnie się o kompozycyjność nie troszcząc, ale ta przesada rzeźby rodzajowej mało jest niebezpieczną). I dlatego akademickie dzieła pozbawione są bezpośredniości, tego tętna życia artystycznego, które mieć będzie rzecz najsurowiej, najbezwzględniej syntetyczna, jak egipski sfinks choćby, ale którego synteza nie będzie łatwem artystycznem uogólnieniem, lecz szlachetnością formy, osiągniętą oczyszczeniem ze zbytecznych szczegółów. Nie trzy, nie cztery,

lecz tysiąc profilów ma każdy przedmiot i dopiero, gdy z każdego z tych profilów rzeźba będzie narysowaną (przypominam Rudeowskie określenie rzeźby, jako trójwymiarowego rysunku), to ustosunkowanie się niezliczonych planików da jej kolor, da możność oparcia się zwycięskiego słonecznemu światłu. I niektórzy w czasach ostatnich na tem dzieło swe urywali.

Gdy dali wrażenie życia, gdy wibracya powietrza zatarła wszelkie ostrości, wszelkie przejścia, gdy jednem słowem »impresya« była zupełnie wierną, zdało im się, że więcej nic już dać nie należy. A dla innych wtedy dopiero rozpoczyna się ich właściwa twórcza praca. Ale o tem później.

Otóż z gliny tej odbija się gipsowy model, ściśle najdrobniejsze szczegóły oryginału oddający. W gipsie jeszcze sam artysta może pracować, upraszczając, czy też naodwrót, jeszcze bardziej indywidualizując szczegóły. Gipsowy zaś model staje się wzorem jedynie dla marmuru, ostateczną formą dla bronzu.

Bronz bowiem odlany mechanicznie z formy z twardniejącego piasku, która dosłownie gips, z którego ją zdjęto, powtarza, o tyle tylko jest innym, że na cieplejszym materyale inaczej gra światło, i że patyną można wydobyć wielce piękne kolorystyczne efekty. (Tak Rodin w jednym ze swych biustów, kładąc tu i tam jasno zielone plamy na ciemno zielonej całości, dziwnie przez to bronz ożywił). Marmur zaś, mimo że go maszyna punktuje podług gipsowego modelu, i że pierwsza, robotniczą zwykle wykonywana ręką, praca ściśle się tych punktów przytrzymuje, pozostawia bardzo szerokie pole do interpretacyi. I zwykle w marmurze dodaje się materyi, bogatszym się on staje w ciało; bogatszym też w kolory, bo na bieli jego nawpół przezroczystej miękcej igrają promienie słoneczne, ni-


A. Rodin. Bellona.



A. Rodin. Minerwa.

źli na surowym, twardo białym gipsie. To też gdy z gipsu, który tematem jedynie jest dzieła, mającego w marmurze otrzymać swą ostateczną realizacyę, odlejemy bronz, to zawsze »chudym« bronz ten będzie.

I dlatego ta wspaniała bronzowa grupa Dalou, na której Sylen pijany stacza się z krnąbrnego osiołka, na której się kręcą pulchne dzieciaki, a śmieją nagie kobiety, ta grupa radością życia i przepyszną swadą kompozycyjną najlepsze dzieła Jordaensa przypominająca, nie czyni w ogrodzie Luksemburskim, gdzie ją ustawiono, prawie żadnego wrażenia, nie rozbrzmiewa okrzykiem wesela »Evohe Bacche«. A jakżeżby cudownie była wyszła w marmurze i jakby pięknie się odcinała na tle zieleni. I ciekawem byłoby wtedy zestawienie tego Sylena z Tańcem Carpeaux. I tu i tam ruch frenetyczny, bo tu Sylen z osła się stacza, a tam się słania pijana dziewczyna. Ale o ile harmonijniejszem jest dzieło Carpeaux. Wszystkie linie na fasadzie Opery zbiegają się ku świetlanej postaci Apolla, dookoła którego wiankiem tańczą dziewczyny, u Dalou choć wkomponowaną jest grupa w piramidę, ale równowaga jej jest niestałą, i tuż tuż kompozycya cała się rozleci. Bo Carpeaux miał miarę i kryteryum swych dzieł -- a był niemi rytm, Dalou zaś kontentował się powierzchownem harmonizowaniem pierwszego spojrzenia.

I całą potęgą wewnętrznej harmonii dzieła wyższym jest Carpeaux



A. Rodin. Wiktor Hugo.



A. Rodin. Mieszczanie z Calais.

od Dalou, całą wyższością Apolina, boga słońca, nad Marsyaszem synem ziemi.

W tymże Luksemburskim ogrodzie, co i Sylen stoi pomnik Eugegeniusza Delacroix, który jest może arcydziełem Dalou. Kompozycya jest szlachetną, i siła, z którą jest wyrzeźbiony starzec Czas, podnoszący geniusz Sławy, lauru gałązkę dzierżący w ręce, ma w sobie coś porywającego.

Biust Delacroix, pomnik wieńczący, jak i szereg innych, jak biust Me Cresson'a, paryskiego Notaryusza, biust Augusta Vacquerie, biust Rochefort'a, biust Charcot'a, jak arcydzielny biust najbrzydszego człowieka na świecie, Alberta Wolff'a, to może najwyższy wyraz sztuki Dalou. Bo tutaj brak głębszej koncepcyi, brak potęgi w ujęciu rzeczy, a także i brak świadomie szlachetnej syntezy najmniej odczuć się dają. Można żądać od biustu aby był nieśmiertelnem dziełem piękna, jakiem są biusty greckie, biusty Mina da Fiesole, biusty Houdon'a. Ale można się zadowolnić i »dokumentem ludzkim«, w którym nie dbając o inne względy jedynie stara się artysta oddać to, co w twarzy modela ujrzał. I taka szczerość absolutna, bezwzględna sama bezwiednie wyciśnie na dziele piętno pewnej prostej wielkości, jak cechę heroizmu szkicom Dalou nadała ta pewna jego naiwność wzrokowa, która umiała uchwycić jednolitość konturu i piękno rytmiczne każdego ruchu.

I dlatego choć nie był Dalou mistrzem otwierającym nowe horyzonty, ani też tym, który za epokę całą mówi, choć nie nawiązuje on żadnej zerwanej nici, bo to flamandzkie ukochanie życia i ruchu mieli już wielcy jego poprzednicy Rude i Carpeaux, jednakże w historyi wieku i jego miejsce jest niepośledniem. Nie był genialnym artystą, ale był dobrym rzeźbiarzem, był, mówiąc językiem zapomnianym dziś, gdy każdy mistrzem chce być, a drogim zawsze czasowi rozkwitu sztuki, dobrym pracownikiem »un bon ouvrier«.



A. Rodin. Fragment bramy piekielnej.



A. Rodin. Fragment bramy piekielnej.

AUGUST RODIN.

W roku 1864 jury Salonu odrzuciło mały bronz »człowiek o złamanym nosie«, dzieło młodego dwudziestoczteroletniego rzeźbiarza Augusta Rodin'a. I nie dziw, bo dalekiem było to dzieło od estetycznego światopoglądu sędziów i zarówno jak w niektórych dziełach Edwarda Manet'a wulgarność, umyślna brzydota tematu razić ich musiała. Człowiek o złamanym nosie — to negacya wszelkiej konwencyonalnej harmonii, bo twarz się płaszczy i cierpienie fizyczne twardy niemiły wyraz nadać jej musi.

A i technika nie starała się wygładzić, zatrzeć przykrego wrażenia, lecz, przeciwnie, brutalnie ręka artysty ryła głębokie bruzdy na twarzy i wydobywała kościstość policzków w wielce naturalistyczny sposób. I jedynie kolorem, mocną kontrastową grą świateł i cieni rzecz się harmonizuje.

W dziele tem młodego człowieka leży już klucz do jednej ze stron działalności Rodin'a; — do tej twardej techniki łamanych linii i wrogo ścierających się płaszczyzn, do tego naturalizmu środków nieraz się jeszcze ucieknie, gdy przyjdzie mu mówić, czy o starości, czy o śmierci, czy o bólu. Oto jest »celle qui fut heaulmière« stara kobieta, o której śpiewał mistrz Villon, jak gorzko płakała nad swą minioną pięknością, patrząc na swe zwiędnięte kształty, na piersi obwisłe, uda wychudłe i ramiona kościste. Dosłownie za poetą poszedł rzeźbiarz i wszystkie grzechy, wszystkie ułomności starczego ciała bezlitośnie obnażył. Ale jak u wielkiego Daumier'a, który swym okrutnym ołówkiem i złowrogim pędzlem demaskował całą brzydotę życia współczesnego, jak w nie-

których dziełach Donatella, jak u wielkich ojców nieprzejednanego realizmu — tych rzeźbiarzy gotyckich, co całą zwierzęcość ludzkich fizyognomii i ciał wprost nienawistnem dłutem odtwarzali, zgodność zupełna ducha dzieła z formą nadaje im piękno. Nie na temat tu patrzeć należy i nie trzeba szukać płynności linii, ani Barye'owskiej harmonii kompozycyi. Lecz siłę wyrazu podziwiać, tę siłę, która jest tu czynnikiem harmonizującym jak jest nim w zdaniu Tacyta, czy w którymś ze wczesnych dramatów Szekspira. Nuta ta tragizmu ponurego zrzadka tylko odzywa się w sztuce Rodin'a, ale nawet w jednem z najpiękniejszych pomnikowych dzieł wyraz swój znalazła.

»Mieszczanie z Calais« zostali odsłonięci w r. 1889. Jak pisze kronikarz Froissart, w 1347 r., gdy po długiem oblężeniu przez króla angielskiego głód zmusił Calais do poddania się, zwycięzca oświadczył, iż wtedy jedynie ocali mia-



A. Rodin. Obrona.



A. Rodin. George Wyndham.

sto od zniszczenia i na łup żołdactwu go nie wyda, o ile sześciu najprzedniejszych obywateli boso, w koszulach, z powrozami na szyi do obozu jego przyjdą, by życiem swem życie miasta okupić.

A gdy ludowi w sali ratuszowej burmistrz Jan de Vienne angielskie żądania objawił, jęk i płacz się podniósł ogromny, a dzwony kościelne jęły dzwonić, jakby już skazańców na śmierć prowadzono. A wtedy najpierwszy wyszedł z tłumu, by życie swe w ofierze oddać, najbogatszy z obywateli, Eustache de St. Pierre. A za nim pokroczył Jan d'Aize, słynny z bogactwa i urody dwojga cór. Następnie dwóch braci Jacques i Pierre de Vissant. — Imion zaś piątego i szóstego kronikarz nie wspomniał.

I poszli tak, jak król tego zażądał, boso, w koszulach, z powrozami na szyi do wrażego obozu. Lecz królowa angielska życie ich u męża wybłagała.

Tę historyę miał oddać Rodin.

Wybrał chwilę wymarszu. Idą jeden za drugim, jedni spokojnie, inni, nie umiejąc rozpaczy pohamować. Patrzcie, ten rękę podniósł, jakby mówił »Idźcie za mną«, starca zaś, co za nim kroczy, tępy ból przygniótł wprost. Najarcydzielniejszą jest może surowa postać mnicha, co klucz miasta w muskularnych rękach dzierży.

Grupa ta luźno związanych z sobą postaci, jest najzupełniejszą negacyą tradycyonalnej kompozycyi. Kryteryum tutaj stanowi nie ułożenie

się jej w geometryczną figurę, jak np. we wszystkich Leonardowskich dziełach, które się mieszczą bądź w trójkącie, bądź w półkolu, w Weselu w Kanie Veronesa, stanowiącem półkole, centrum którego dwoje psów zajmuje, w Rybaku neapolitańskim Rude'a, mieszczącym się w trójgraniastej piramidzie, lecz zupełna swoboda ruchu, tak, że marzeniem Rodin'a było ustawienie tych bronzowych mężów na nader nizkim 25-centymetrowym postumencie, by częścią się mogli zdawać tłumu przez plac przechodzącego, aby dzień w dzień, jak gdyby po raz pierwszy, orszak ich ofiarny z miasta wyruszał. Jedność kompozycyjna polega tu na wy-



A. Rodin. Orfeusz i Eurydike.

razie — na stopniowaniu rozpaczy w twarzach mężczyzn — i na powolnem rozwijaniu się ich orszaku, na jedności rytmu ich ruchu, jest nie statyczną, lecz dynamiczną. I dlatego, gdy żądania artysty ojcowie radni Calais nie uwzględnili i na wysokim postumencie rzeźbę rozkazali ustawić, to umniejszyli tem w ogromny sposób wrażenie grupy. Jeżeli bowiem, wmieszani w żywy tłum, ci mieszczanie z przed wieków, mogli zaznaczyć swą łączność jednością ruchu i jednością wyrazu, to rzuceni wysoko na samotny postument, miasto łączyć się, rozdzielają się jeno, i oddzielne ich głosy nie łączą się w jeden wielki hymn.

I raz jeszcze życie dzieła za jedyne kryteryum piękna chciał przyjąć (już o wiele później) Rodin, gdy w Salonie Ewę ustawił na samej ziemi, by wmieszana w tłum przechodniów, żyła temże, co i oni życiem.

Realistycznej sztuki wzorem jest i św. Jan Chrzciciel, co idzie z ręką naprzód wyciągniętą ludowi głosić słowo Boże, ten mąż o ascetycznej twarzy, a ciele hartownem, co wiele niepogód i trudów zniosło w pustyni.



A. Rodin. Fragment bramy piekielnej.

W dziełach tych Rude'owski kierunek najpiękniejszy znalazł wyraz. Tutaj mamy nagą prawdę, co się nie boi mówić o bólach, a nawet o brzydocie życia, co nie chce ich ubierać w kosztowne szaty nieskazitelnej formy, lecz jedynie wydobyć z nich krzyk, który jest ich wielkością. Nie temat wyróżnia te dzieła, bo tenże temat w różny sposób opracować można i od opracowania jedynie będzie zależnym jego charakter.

Manet był klasykiem i dlatego nawet gdy pijaka absyntu malował, to widział w nim nie temat rozpaczny, lecz jedynie możność dania pięknej, dystyngowanej harmonii kolorów, a w śmierci cesarza Maksymiliana okazyę do symfonii brunatnych tonów.

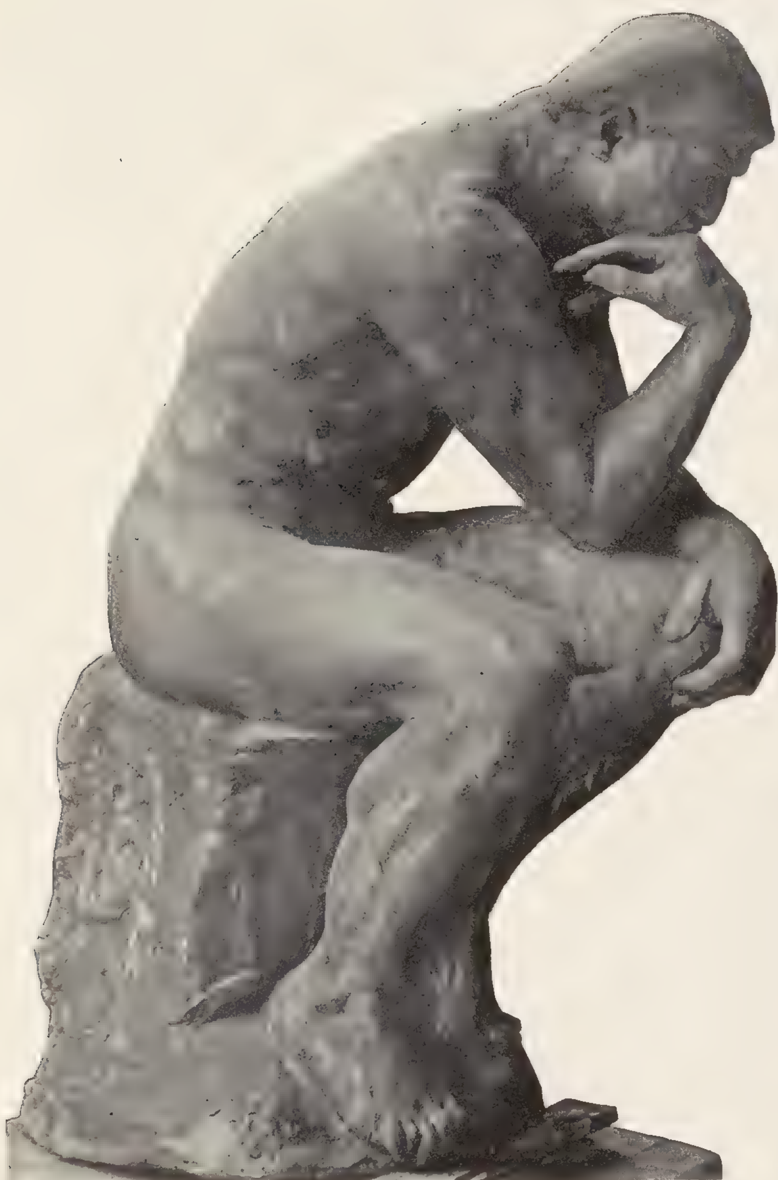
Velasquez, wobec potwornych karłów, zachował tęż samą objektywność, co wobec zdegenerowanych arystokratycznych postaci Filipów, temat Atalii w ręku Szekspira byłby się może zamie-



A. Rodin. Adam.



Rodin. Adam i Ewa.



A. Rodin. Myśliciel.

nił w okropną krwawą tragedyę, a Rembrandt ze zwykłej nocnej przechadzki poczciwych mieszczuchów holenderskich potrafił zrobić jakąś czarodziejską baśń o świetle.

Romantykiem był w dziełach tych Rodin. Nie romantykiem w szkolarskiem słowa tego znaczeniu, które pod tę jedną etykietę pakuje całą grupę odmiennych od siebie talentów, złączonych jedynie wspólnością epoki — lat trzydziestych, lecz romantykiem w znaczeniu szerszem, już przezemnie naszkicowanem, a które głębiej jeszcze postaram się uzasadnić, gdy wszystkie estetyczne kontrowersye postaram się sprowadzić do antagonizmu dwóch światopoglądów »romantycznego« i »klasycznego«.

Niespokojne, analityczne, za wyjątkiem »Mieszczan z Calais« nie uproszczone, lecz harmonizujące się jedynie podporządkowaniem koloru szczegółów ogólnemu kolorowi, ale nie jednolitem, jak u Carpeaux, lecz na walce światła z ciemnością, jak w obrazach Rembrandta, opartem, są te dzieła najpiękniejszym może objawem sztuki końca XIX. wieku.

Fala romantyczna dosięgła kulminacyjnego punktu. Jedynie prawdę i to prawdę chwili chcieli oddawać artyści. Zola tworzył swe ciężkie, romantyczne dzieła, szukając materyału dla nich w rubryce wypadków, Goncourt'owie skrzętnie notowali każde zdanie, każdy ruch swych przyjaciół i znajomych, by go później zużytkować; impresyoniści wynieśli stalugi na pole, by na gorącym uczynku pochwycić zmienną grę światła.

Natura nie miała już być skarbnicą motywów, które geniusz artysty wybiera, porządkuje i którym formę nadaje, nie matką żywicielką, za której dotknięciem, jak ongi Anteusz, artysta nowej siły nabiera, lecz więcej jeszcze, bo rola artysty ograniczyć się miała do prostego rejestrowania jej objawów. Claude Monet dwanaście razy tenże stóg siana malował. Raffaelli opowiadał historye z życia mieszczańskiego, dosłownie je pendzlem na płótno przenosząc, neoimpresyoniści, w poszukiwaniu prawdy, do matematycznych teoryi o istocie światła się uciekli.

Ma się rozumieć, że w zastosowaniu teorye te traciły swą nieartystyczność. Bo mimo wszystko u Zoli wybucha tłumiony liryzm, stogi siana Claude Monet'a są cudnemi, fantastycznemi poematami o słońcu, Renoir tonami ciała kobiecego, które ukochał, maluje swe pejzaże. A i patos Rodin'a zbyt jest potężnym, by odbiciem jedynie życia miały być rzeźby jego. Lecz charakter chwili dzieła te zachowały, są one w istocie impresyonistycznemi. Wychwycono z życia moment i rzucono na płótno, czy zakuto w bronz i oto życie zaklęte drgać będzie wieczność całą... ale czyż to jest celem sztuki? Wszak, gdyby tak było, to najwię-



A. Rodin Balzac.

kszym rzeźbiarzem XIX wieku byłby Medardo Rosso, ten Włoch, który impresyonizm rzeźbiarski do ostatecznych granic doprowadził. Dzieła jego z blizka do niczego nie są podobne, ale w miarę, jak się człowiek od nich oddala, to, jakby przez mgłę, wyłaniać się zaczynają twarze, czy ciała ludzkie, nie sformułowane konturem lub masą, lecz jakby niezupełnie jeszcze z chaosu wydobyte, wibracyą powietrza zatarte. Są to chwilowe impresye, wizye o wielkiej sile wyrazu i sentymentu. I zdawać się mogło przez krótki czas, że i inni pójdą w tym samym kierunku, że ta sztuka, szukająca uchwycenia momentu, ściśle jest zgodną z duchem czasu i że do niej przyszłość należy. Tryumf impresyonizmu w malarstwie zdanie to potwierdzał.

Ale wkrótce ochłonięto. Anarchia, która panowała pod koniec XIX wieku i której zawdzięczamy powstanie najdziwaczniejszych teoryi, długotrwałą być nie mogła. I impresyonizm rzeźbiarski, który od malarstwa nietylko swe środki wyrażenia, ale nawet i nazwę swą zapożyczył, pozostanie jedynie jako historyczne curiosum, jako jedno ze znamion rozkładu i pomieszania pojęć tej epoki, obok niektórych wybryków symbolistycznej poezyi, które spłodził zbyt dosłownie pojęty okrzyk Verlaine'a »De la musique avant toute chose«, obok dziwacznie mistycznych dzieł Odilona Redon, które literaturą były, nie malarstwem.

Rodin się od przesady uchronił. Zbyt wielkim rzeźbiarzem był, by pójść drogami Medarda Rossa. I dla niego jak dla Barye'go dzieła te młodości oznaczały niejako próbę jego geniuszu, który powoli mężniał i wzrastał w potęgę. Ta szalona siła, która bije z »Człowieka o złamanym nosie« powoli się dyscyplinuje i nagina do woli artysty, który jej każe nie rozpraszać się lecz skupiać. I od poszukiwań koloru, wyrazu czy życia będzie Rodin szedł wolnym krokiem ku poszukiwaniu formy.

Pierwszym etapem jest w roku 1877 w 13 lat po »Człowieku o złamanym nosie« powstały »Żelazny Wiek«. Przedewszystkiem uderza w nim szalony spokój, odskakujący od nerwowości dawniejszych dzieł. I tutaj mamy przedstawienie gestu, akcyi, w początkowej wersyi nazywał się ten bronz nawet »Przebudzeniem się człowieka« i w istocie młodzieniec ten o muskularnem ciele zda się, że z głębokiego snu się budząc po raz pierwszy głowę w górę wzniósł i rękoma świadomy ruch w przestrzeń wykonał. Ale mimo to obok (o rok później powstałego) św. Jana Chrzciciela z innej rodziny, innego natchnienia synem być się zdaje. Nie masz już w nim tej chropowatej techniki przelicznych planów, która kontrastową grą światłocienia nadaje intensywność i zmienność życiu postaci,

lecz kolor jednolity subtelną grą odcieni i jednolitością patyny bardziej jeszcze podznaczony. I to dzieło jest prawdziwem, tak prawdziwem, że insynuowano nawet, że jest jedynie odlewem z żywego modela i dopiero śledztwo formalne od tego niesłusznego zarzutu Rodin'a uwolniło; ale jest w niem już dążenie ku stylowi, ku formie. Powstało ono po podróży włoskiej Rodin'a i krewne dziełom renesansu jest ono może tylko wdzięcznem wspomnieniem italskiej ziemi. Ale ma wielkie znaczenie historyczne w tym sensie, że od czasów jego obok Rodin'a nieubłaganego rewolucyonisty, Rodin'a człowieka XIX wieku, dziedzica Rude'a i Carpeaux zaczyna się zarysowywać Rodin, który głębiej sięgnie w przeszłość i ponad głowami swych poprzedników nawiąże zerwane nici tradycyi greckiej.

Tymczasem zaś coraz głębiej sięga w życie natury. Ten szereg przecudnych małych marmurów i grup, które lirykami są, poezyom z greckiej antologii jedynie podobnemi, tak czystą, tak klasyczną jest ich forma, ma nietylko znaczenie ze względu na ich podbijający czar. Czy »Danaidą« będzie się nazywało to kobiece ciało, rzucone w rozpaczy na ziemię, czy »Myślą« ta cudna zadumana głowa, co z bloku marmuru wykwita, jakby lotus tajemniczy, czy »Wiosną« uścisk dwojga ciał młodocianych, »Wiecznem bożyszczem« kobieta przed którą klęczy mężczyzna, »Amorem i Psyche« inne jeszcze — mniejsza o to, bo często dopiero po stworzeniu dzieła tytuł jego znalezionym został i nie będziemy w nim szukali filozofii. Ale ważnem jest, że wraca w nich Rodin do kultu ciała, do kultu nagości, oddawna już zapomnianego. Dla niego nagość nie jest przypadkową rzeczą, nie jest obcym czasom naszym symbolem, który się błąka po głowach tych, co starożytność ukochali, a nie jest też łatwem rozebraniem modelu, zmysłowe pożądania w widzu wzbudzającem. Lecz jest ona właściwą formą naszego ciała, które stroje jedynie deformują, jedynym możliwym językiem dla tego, co odrzuciwszy wszelkie konwencye szczerze mówić zapragnie, jest symbolem jedności czasów. Różnemi są języki, różnemi sposoby wyrażania namiętności, różnemi wyrafinowania, ale głód, miłość, nienawiść, wiecznie są też same. Różnemi są szaty, w które się ludzie przystrajają, jedną jest ich nagość. I dlatego artysta, który nie o współczesności jedynie chce mówić i wiernym być jej kronikarzem, ale zapragnie zaczerpnąć wody z kastalskiego źródła wieczystej poezyi, do nagości powrócić musi. A wtedy, gdy geniuszem będzie jak Rodin, głębsze jeszcze odkryją mu się analogie. Życie, które pulsuje w ludzkich ciałach jest temże samem, które biegnie krwią ciepłą



A. Rodin. Głos wewnętrzny



A. Rodin. Szkic pomnika Wiktora Hugo.

w cudnych zwierzęcych korpusach, które tajemniczemi sokami drzewa ożywia.

I zewsząd czerpane natchnienie można przekomponować następnie na język ludzki i nadludzki. (Czyż nie pniami leśnemi są kolumny świątyń gotyckich liściem akantu uwieńczone).

Oto jest »Pocałunek« jedna z najsławniejszych, choć nie najlepszych Rodin'owskich rzeźb. Młoda kobieta w objęciach mężczyzny pije z ust jego nektar zapomnienia. A w ruchu, w kompozycyi niczem innem nie są te dwa cudne ciała, jak twardym pniem drzewnym, który splotami swojemi otoczyła gibka liana.

A i w innych współczesnych marmurach dziwne analogie odnaleźć by można. Jest i w nich jeszcze niepokój, lecz utemperowany nieposzlakowaną czystością, szlachetnością formy, a niekiedy znika zupełnie, płynnej, bezdysonansowej melodyi linii i koloru ustępując. Tak w Orfeuszu i Eurydyce, którzy cicho opuszczają piekielne państwo, a których by żaden z helleńskich mistrzów nie powstydził się uznać za swe dzieło.

»Pocałunek« fragmentem jest jedynie wielkiej pracy, którą Rodin w młodości swej był rozpoczął, a którą kto wie, czy do końca dopro-

wadzić zdoła. »Wrota piekielne« zwie się ona i wszelkie ludzkie namiętności, wszelkie krzyki rozpaczy chciał na nich artysta odtworzyć. Potężna ta koncepcya, po wielekroć przerabiana, miała niejako być pendantem rzeźbiarskim do Dantejskiego piekła. Lecz dzieło takie przekracza siły człowieka. I jedynie plan ogólny drzwi dziś egzystuje, a powoli każda



Carriès. Karol I.

z grup co tam miejsce swe przeznaczone miała, gdy określoną formę przybierała, odrywała się od wrót, by żyć samodzielnem życiem. Więc niejako z wulkanem, co z łona swego najpiękniejsze dzieła wyrzuca, a sam gorejąc bez przerwy formy ostatecznej znaleźć nie może, porównać je można. Oto »Pocałunek« dwojga ludzi, co świata za swą miłością zapomnieli, oto »Ugolino« stokroć rozpaczniejszy i szczerszy od Ugolina Carpeaux, oto Franceska da Rimini z Paolem, »Trzy cienie« potężne

postacie trzech ludzi złamanych, co ukoronować mają wrota, oto pośrodku górnego fryzu siedzący »Myśliciel«.

Dziwnem jest to ostatnie dzieło w koncepcyi i najtrudniej może jest z niem się pogodzić. Pomijając już to, że niezwykłym jest ten myśliciel o muskułach atlety, bo trudno było w rzeźbie ciałem wzgardzić, czysto rzeźbiarsko już dzieło to zbyt wiele ze wczesnemi Rodinowskiemi dziełami mające cech wspólnych, nie wiele czaru ma dla tych, co czystą formę ukochali. Jest to jedno z ostatnich dzieł Rodin'a, romantyka, świadczące, że i dziś nawet jeszcze niezupełnie dawnego człowieka w sobie Rodin odrzucił.

Bo klasyk, którego »Wiek żelazny« zapowiadał, z latami coraz bardziej przezwyciężał resztki romantycznych tendencyi. W tej pierwszej rzeźbie mówił jeszcze Rodin językiem włoskiego renesansu, ale powoli zaczynał szukać własnego, surowego, prostego jakim przystało mówić dziedzicowi przerafinowanej kultury, która o prostocie dawno już przepomniała, gdy zechce odrzucić wszelkie jej dekadenckie fioritury, a do prawdziwego ducha mistrzów się zbliżyć. Formy jął szukać Rodin. Trudno uchwytną jest zrazu i wielu co dla wczesnych jego dzieł wielki entuzyazm mieli, później nie podążyli za nim na wyżyny. Odpadają już poszukiwania kontrastów kolorystycznych, a i cudna melodya małych marmurów, śpiewna ich liryka zanika, by ustąpić miejsca surowemu Hezyodowemu stylowi.

Już nie tragikiem, ani lirykiem, lecz epikiem mistrz się staje.

Wobec dzieł takich jak Adam, Adam i Ewa, czy też wielka postać do pomnika Wiktora Hugo przeznaczona, tracą wartość wszystkie terminy i pojęcia, któremi się operuje, gdy się mówi o sztuce współczesnej. Tak samo jak i Barye w dziełach tych nie jest Rodin synem XIX wieku, znakomitym francuskim rzeźbiarzem, lecz artystą który wstępuje w wielki nieprzerwany szereg geniuszów, idący od Assyryjczyków po przez Egipt, Fidyasza, Michała Anioła, geniuszów bardziej krewnych jeden drugiemu, niż każdy z nich swemu czasowi, choć z czasu swego pokarm czerpią i dla tego i jego cechy na sobie nosić muszą. W tych dziełach niema już miejsca na analizę, na widzenie szczegółów, na poszukiwania lokalnego koloru, na drobiazgową wierność. Są one syntezami potężnemi tak uproszczonemi jak Eschylesowskie tragedye, tak harmonijnemi jak marmury Eginy.

Umyślnie są tu niekiedy przesadzonemi czy muskulatura, czy też proporcye niektórych części ciała (naprzykład tak wyraźnie za duża ręka



H. Cros. Maska.

w trzecim, tu reprodukowanym projekcie pomnika Wiktora Hugo), bo czemże jest wierność szczegółu wobec wierności całości, wobec harmonii kompozycyi, którą się tem poświęceniem osiąga. I ciekawem było śledzić to uproszczenie, to odrzucenie zbytecznych akcentów w »Człowieku co idzie« wystawionym w Salonie 1907 roku, a który wersyą jedynie był postaci św. Jana Chrzciciela. Odtrącił mu Rodin głowę i ramiona, umyślnie może, by greckiej rzeźby podobieństwo mu nadać, by zdać sobie sprawę z tego, coby się stało, gdyby i jego rzeźby czas uszkodził. Bo Rodin'a są te przecudne słowa: »Rozbijcie antyk na tysiące kawałków, to tysiąc arcydzieł otrzymacie«. I zaprawdę jednem z kryteryów rzeźby jest ta egzystencya jej składowych części, jako samoistnych rzeźbiarskich dzieł, choć całości są podporządkowane.

I gdy z ziemi wydobędziemy tors greckiej bogini, czy nogę młodzieńca, to z tego fragmentu będzie wiało to samo boskie piękno, co i z całości. (Nie przeczy to bynajmniej temu, cośmy wyżej pisali o umyślnej przesadzie; stosunkowo do korpusu za duża ręka Wiktora Hugo będzie, gdy ją odtrącimy żyła własnem życiem, jako piękna rzeźba). A o szkopuł ten rozbija się wszelka zgrabna blagierska rzeżba. Dyana Falguière'a w całości piękną jest i harmonijną. Ale potłuczmy ją, a będziemy mieli jedynie garstkę chłodnych kawałków marmuru. O ten szkopuł rozbijają się wszelkie impresyonizmy, wszelkie sztuczki tych, co zapożyczyli od Rodin'a nie wydobycie całego ciała z bryły marmuru, nie wykończenie niektórych szczegółów, których on nieraz używa dla osiągnięcia pełnego wrażenia.

»L'homme qui marche« — w istocie, człowiek ten w chodzie skamieniał. I nie masz już w nim nerwowej roboty Jana Chrzciciela, ale



H. Cros. Inkantacya.



H. Cros Historya wody.

jest potężny majestatyczny spokój, który jedynie dojrzały artysta, co wiele przewalczył, dać może.

I coraz dalej sięgają uproszczenia, coraz surowszym staje się język Rodin'a jak w górskich miejscowościach, czem wyżej pójdziesz tem czystszem, chłodniejszem powietrzem oddychać będziesz.

Bo mały artysta prędko się wyczerpuje i dzieła młodzieńcze jego są najlepsze, wielki zaś powoli dojrzewa i późno dopiero ostatecznie się wypowiada. Na rzeźbie współczesnej jedynie się opierając tego dowiodę: Młodą była sława Falguiere'a, Pawła Dubois, Pradier'a, Davida d'Angers, barona Bosia. Bo prędko się można nauczyć powierzchownego majsterstwa i prędko naśladować. Ale kto w sobie szuka i własne chce dzieła tworzyć, tego udziałem jest powolna ciężka praca, późno jedynie bogaty plon przynosząca.

Więc 47 lat ma Rude, gdy tworzy »Rybaka neapolitańskiego« a lat 52, gdy rzuca na łuk tryumfalny Marsyliankę. W 40-tym roku życia dopiero mistrzem się staje Barye, lat 40 przeszło miał Carpeaux, gdy wielkie swe dzieła tworzył, lat 59 miał Brian, gdy tworzył Merkurego, młoda rzeźba dzisiejsza, ci do których jutro należy, Lucyan Schnegg, Bourdelle dawno przekroczyli już czterdziestkę, a najmłodsi, ci co wielką przyszłość dopiero zapowiadają, Albert Marque i Karol Despiau trzydziestkę. A lat 55 miał Rodin, gdy stanął na przełomie.

Przyszli bowiem do niego w 1895 roku delegaci »Société des Gens de Lettres« i poprosili go, aby Balzacowi pomnik postawił.

Balzac. Największe to może imię w sztuce XIX wieku, ten potężny pisarz, który potrafił stworzyć cały świat istot fikcyjnych, związanych

między sobą węzłami pokrewieństwa, przyjaźni, nienawiści, istot nie sfotografowanych z życia, bo zbyt syntetycznemi są na to, ale przytem tak żywych, że wprost w życie weszły. Bo, choć fantastycznem takie twierdzenie zdać się może, ale od czasu, jak z mózgu Balzacowskiego wyszli Rastignacowie, de Marsay'owie, Gobsecki, Crevele, Delfiny de Nucingen, panie Marneffe, Hulot'owie, to spotkać można ich na każdym kroku i nie czasy Ludwika XVIII, Karola IX i Ludwika Filipa, Balzacowi współczesne, lecz drugie Cesarstwo i trzecia Rzeczpospolita Balzakowskim romansem być się zdają.

Trudno więc było dla takiego wizyonera użyć takiegoż języka, którymby się mówiło stawiając pomnik Gambecie. I oto w umyśle Rodin'a powstała postać Balzac'a równie wizyjna jak i jego dzieło. Ma ona w sobie życie, bo niezliczone studya podług nagiego krępego modela robił Rodin, aby uprzytomnić sobie strukturę Balzakowskiego ciała i podobieństwo jest zachowanem. Ale mimo to jest dziełem równie wizyonerskiem jak Rembrandty, bo ta potężna głowa myśliciela zachowuje charakter rzeczy widzianej we śnie, nie na jawie.

A ku tej głowie konwerguje cała rzeźba, ona jest jej sensem i jej celem, to całe ciało w fałdzistą mniszą szatę zakutane jest jedynie stelą, na której spoczywa głowa, głęboką, bolesną zadumą ogarnięta.



Gaston Schnegg. Dama.

Przełomowem jest to dzieło. Bo tutaj po raz pierwszy realizm Rodin'a, to w czem synem był XIX wieku, ustępuje miejsca wielkiemu dążeniu ku syntezie, bo w pojęciu tej postaci sharmonizowanej swą bryłą, jakby jaki blok odwiecznego monolitu, prosty i piękny swą potęgą ukrytą, wyraźnie już się przebija poświęcenie wszystkiego, co czar dzieła stanowi — formie jego.

Przełomowem, bo doszedł do syntezy tychże samych środków używając, któremi się dawniej do analizy posługiwał. Technicznie Balzac jest tego samego pochodzenia, co św. Jan Chrzciciel, co człowiek o złamanym nosie. Bo i tutaj jest gra kolorów wydobyta wgłębieniami i wyniosłościami, i tutaj mamy liczne płaszczyzny stapiające się jedynie na odległości w kilka wielkich planów. A mgła, poprzez którą twarz Balzaca widać, podobną jest mgle w której żyją postacie Medarda Rossa.

Ale — i tego nie dojrzeli panowie z »Société de Gens de Lettres«, którzy dzieło to jedynie za szkic uznać chcieli i wobec tego odrzucili, mimo tę impresyonistyczną technikę dzieło jest monumentalnem, jest potężnem, bo temiż środkami ku innemu celowi podążył Rodin.

Balzac, w którym niepokój nawet, to wszystko, co epoka nasza ma chaotycznego potrafiono uwięzić w ramy wielkiej architekturalnej formy (by mrozem ścięte wodospady Niagary) największym jest pomnikiem XIX wieku, jest obok dzieł Bary'ego pierwszem jej dziełem klasycznem.

I w tem jest wielkość historycznej roli Rodin'a. Bo nietylko przez to, że raz ostatni i najbezwzględniej przełamał te spróchniałe sztaby akademickiej klatki, które już byli łamali i Rude i Carpeaux; że otworzył drogę ku naturze i że za nim pociągnęli ku tej wiecznej żywicielce liczni młodzi, którzy później może w innym od mistrza pójdą kierunku, ale jemu wyzwolenie swe zawdzięczają; nie przez to nawet, że dzięki jego rzeźbie tak rewolucyjnej, a tak Grekom krewnej stało się dla wielu co dobrowolnymi ślepcami byli, możliwem właściwe pojęcie sztuki starożytnej, jest on mistrzem naszej epoki.

Ale przez to, że po romantycznej rzeźbie Rude'a i Carpeaux on pierwszy w klasyczne piękno ujął wiek XIX i XX. (Barye był przed nim coprawda, lecz daleki od współczesności, nielicznemi węzłami z wiekiem złączony, choć geniuszem równy jest Rodin'owi, historycznie jedynie prekursorem jest i mistrzem jego, prawdziwym zaś twórcą nowego renesansu Rodin pozostaje).

I ten nieubłagany klasycyzm formy, ta do ostatnich granic posunięta synteza, więcej jeszcze niźli w rzeźbach w późniejszych rysunkach

Rodin'a się objawia. Pierwsze z nich powstały w latach 90-tych, gdy po odrzuceniu przez Komitet Balzac'a, chwilowo zniechęcony do rzeźby, przepracowany, wyczerpany szalonym wysiłkiem, przez dwa lata blizko Rodin nie tknął dłuta. Szybkim więc tylko ołówkiem notował zmienność życia, podmalowując te kontury jedno lub dwubarwną akwarelą.

Dziwnie niepokojącą jest zmysłowość niektórych z nich, wprost zmysłowość japońskich mistrzów przypominająca, kult ciała, kult miłości staje się w nich tak bezgranicznym, że nawet liryzm marmurów Rodinowskich przy nich blednie.

Ale raz ołówek uchwyciwszy nie rzucił go później mistrz. I wciąż powstają te notacye ruchów migawkowych, takich, że na pozór najbardziej impresyonistyczna technika wydobyć jedynie je potrafi. A mimo to są to rysunki czysto linearne, tak proste w pojęciu, tak niesłychanie syntetyczne, że każdy przegub linii, każde jej zerwanie jest koniecznem, nie mogłoby być innem bez naruszenia piękności dzieła. Nie zmienną grą koloru, nie wibracyą koło siebie położonych kresek, wydobytym tu jest ruch, ale linia, ta sama



Gaston Schnegg. Inkwizytor.

linia, która u Ingres'a harmonię spokoju opiewa, tu wydobywa ruchu równie harmonijne piękno. I może najwyższym wyrazem Rodinowskiej sztuki obok jego wielkich monumentalnych dzieł, są te małe kwadraciki papieru, na których dwie czy trzy linie, pozornie kapryśne, uwięziły życie w nieśmiertelną formę. Bo w nich wyzwolił się ostatecznie od malarskości, od tego, co w technice jego jeszcze romantyzmem trąciło.

I w biustach Rodin'a idzie ta sama ewolucyjna linia. Początkowo głęboko prawdziwe i prawdą swą piękne, dziedzice biustów Rude'a i Carpeaux, są one jako te biusty Jana Pawła Laurans, Puvis de Chavannes'a, Oktawiusza Mirbeau, jak starczy biust Falguière'a, biusty Wiktora Hugo, Rochefort'a, Dalou, jedynie nieubłaganemi »documents humains«, materyałami do biografii, snadniej duszę portretowanych wyrażającemi, niż długie charakterystyki. I dlatego też najczęściej odrzucano ich przyjęcie, bo w wiernym portrecie nie chciał się model poznawać. Ale później kryteryum ich stała się nietylko prawda lecz i piękno. I późniejsze dzieła Rodina, a szczególniej biusty dam, w których przecudny czar kobiecości potrafił wydobyć, są przepiękne swym szlachetnie interpretowanym stylem.

I jak w swych wielkich dziełach, spadkobiercą Greków jest Rodin, jak niekiedy akcenty Michała Anioła w nim się odzywają (tak w Ewie, św. Janie Chrzcicielu, a nawet Balzac'u) tak w biustach tych jest rzetelnym synem Francyi, spadkobiercą mistrzów wieku XVIII.

Nie jest więc jednolitą zupełnie sztuka Rodin'a. Synteza czasu naszego, wszystkie problematy, które przed nim stanęły, starał się rozwiązać, każdemu największą intensywność nadając. Jest więc Rodin i romantykiem, i realistą, i impresyonistą, i symbolistą i pierwszym klasykiem. Dlatego też tak różnolitemi są sądy o nim, bo każdy co z tego potężnego geniusza chciał sobie zdać sprawę, na to nacisk kładł, co sam najbardziej ukochał. I nie dziw, bo jedynie w perspektywie wieków może się to ogromne dzieło sharmonizować i jako jedno przedstawić. Dlatego i mój punkt widzenia, gdzie nacisk położonym jest na to, jak z Rodin'a, człowieka XIX wieku, epoki burzliwej niespokojnej, znającej harmonię jedynie dynamiczną, nie zaś statyczną, zaczyna się wyłaniać Rodin klasyk, który powoli krystalizuje swe pojęcia i całą kipiącą lawę myśli współczesnej raz jeden w szlachetną formą uwięziwszy w Balzac'u, powoli kroczy ku spokojowi, ku syntezie, idąc od Rude'a, od Michała Anioła ku Grekom i Assyryjczykom, może być kwestyonowany. Ale zdaje mi się, że dla tego, kto dziś już historycznie rzecz postara się



Gaston Schnegg. Mieszczanin i uczony



Gaston Schnegg. Dziesięcina.

uchwycić, kto Rodin'a nie będzie analizował, jako izolowanego artystę, ale postawi go na swoje miejsce, jako ucznia Bary'ego, kontynuatora Rude'a i Carpeaux zrazu, a zobaczy w jego dziele te wszystkie zaczątki klasyczne, które dalej będą rozwijali młodzi, kto zresztą z samym Rodin'em więcej będzie kochał Balzac'a, pomnik Wiktora Hugo, Adama i rysunki, niźli mieszczan z Calais i św. Jana Chrzciciela, dlatego dziś już z chaosu dzieł wyłoni się harmonijna, w głębokiej zgodzie z samym sobą pozostająca, powoli z obcych naleciałości się otrząsająca i ku coraz większej prostocie, coraz potężniejszej syntezie dążąca postać mistrza.



Dejean. Dama.

NA UBOCZU.

Łatwo jest zrozumiałem, że koniec XIX i początek XX wieku obok kilku wielkich świątyń, gdzie liczni wierni ofiary temu lub owemu kierunkowi składali, musiał mieć i małe kapliczki, w których najczęściej jeden jedyny artysta kapłanem i magiem był.

Taką była duszna kapliczka, w której zdegenerowany syn wielkiej Ingres'owskiej tradycyi, Gustaw Moreau, cyzelował swe jubilerskie raczej niż malarskie dzieła, takiem było atelier, gdzie chorobliwe wizye swe w różnobarwnej glinie (grès) realizował Carriès.

Ale nawet do tych odległych od wielkich dróg świątyń trafiali snobowie, którzy rozgłaszali światu, że nowy geniusz się narodził, i Gustaw Moreau więc, i Carriès wielkiej sławy zaznali. I u jednego i u dru-

giego źródło powodzenia było identyczne. Obydwaj bowiem tworzyli dzieła, które średniej wartości czysto malarskiej czy rzeźbiarskiej, po literacku pojęte, przecudnie się jednak nadawały do pięknych literackich opisów. Niesłychany wprost swem bogactwem opis Salomy Gustawa Moreau, który jest perłą tego słynnego katechizmu dekadencyi »A Rebours« Huysmans'a, namiętnym czarem nerwowego, wysubtelnionego stylu Jana Lorrain'a dyszące stronice »Pana de Phocas« nadały odblask magiczny i samym dziełom, które za trampolinę wyobraźni pisarskiej posłużyły; a Robert de Montesquiou i inni też samą przysługę Carriès'owi oddali.

Całe bowiem dzieło tego ostatniego jest niejako rzeźbiarskiem wyrażeniem pesymizmu i zbolałości pokolenia, co straciło wiarę. Jedynie cierpienie, jedynie brzydotę, w otaczającym go świecie widzi Carriès i jedynie takich tematów poszukuje, w którychby mógł cierpienie wyrazić, czy brzydotę skarykaturować. Oto bolesna głowa Karola I, powykrzywiane maski starców i staruszek, cierpiące twarze dzieci. A i sam koloryt, gdzie zielonkawe i brunatne tony dominują, rzadko kiedy weselszą barwą ożywione, współdziała temu rozpacznemu wrażeniu. Fantastyczne zaś żaby, ropuchy i inne gadziny wstrętnemi grymasami zdają się obok brzydoty fizycznej brzydotę moralną symbolizować.

Jest zresztą i trzecie uczucie, które Carriès zna — nienawiść. Jacyż źli, uśmiechu litości nie znający są jego starcy, zda się, że



myślą jeno o tem, że młodzi im prawa do życia odmawiają, na śmierć ich czyhają.

Technicznie Carriès jest, mimo symbolistyczny sos, okraszający jego koncepcye, naturalistą. Jest w nim może pewna tendencya do groteskowości w duchu gotyckich rzeźbiarzy pojętej, są może zadatki na dzieła mające własne, swoiste piękno, ale wszystko to zabija najgorszy wróg sztuk plastycznych — literatura, wczesna zaś względnie śmierć wyzwolić mu się z objęć tego polipa nie dała.

Samotną kaplicę wybudował i Henryk Cros, ale do niej snobowie i literaccy heroldowie sławy nie dotarli, bo zbyt obcym był naszym czasom kult formy, który tam panował. I tylko nieliczni przyjaciele, jak Rodin, znali drogę prowadzącą do skromnej pracowni przy manufakturze porcelany w Sèvres, nieliczni artyści, jak Lucyan Schnegg, jak Bourdelle wiedzieli, że pracuje tam jeden z najczystszych mistrzów sztuki współczesnej. I dopiero po śmierci, która niedawno (1907 roku) starca sędziwego porwała, amatorowie zaczęli się dowiadywać o jego egzystencyi, dopiero tego roku część jego prac u Hébrard'a została wystawioną. Ale, sądząc z cen które dziś już te dawniej nieznane dzieła osiągają przypuszczać należy, że wkrótce już sława ta ze szczupłego grona znawców przeniknie i do ogółu, i że Cros należne mu miejsce w Panteonie sztuki zajmie.

Sztuka jego krewną jest sztuce Rodin'a ostatniej epoki, choć zupełnie samodzielnie do tejże koncepcyi Cros doszedł. Uczeń Etex'a i Jouffroy, już jako młody człowiek był zupełnie samodzielnym, i, w sztuce współczesnej mu piękna nie widząc, ku przeszłości się zwrócił. Pierwsze jego dzieła wystawione w roku 61 nie podobały się jury. Ale, jak zawsze, prawdziwy artysta, Carpeaux, odczuł, że te obce mu tendencye przez artystę były wyrażone i protektor Dalou stał się także obrońcą Cros'a.

W 69 roku stara się Cros wskrzesić zupełnie zapomnianą technikę — wosk polichromowany. Materyał ten mniejszej od marmuru i bronzu potęgi, ale wielki czar morbidezzy, wykwintu mający, był w swoim czasie ukochanym głównie przez neapolitańskich i hiszpańskich mistrzów. I dzieła ich mają dziwnie perwersny chorobliwy czar. Nie kłamią one życia dosłownością szczegółu i koloru, bo lalkami by wtedy stały się bezdusznemi, ale zachowują pewną niemateryalność, dążą do czystości zupełnej konturu, kolorem zaś przeźroczystej żółtości wosku przedziwną dekoracyjność nadają. Najkapitalniejszem dziełem tych czasów, które zyskało Cros'owi uznanie wszystkich krytyków, nie wyłączając i Jouin'a nawet, tego kry-



Bartholomé. Pomnik umarłym.

tyka surowego, co w admiracyi Davida d'Angers zasklepiony nie umiał odczuć piękna Rude'owskiej Marsylianki np., była wystawiona w 73 r. »Nagroda turnieju«. Średniowieczny temat świetnie się nadawał do linearnych i kolorystycznych wyrafinowań, gdyż i kostyumy ówczesne i utrzymanie charakteru epoki, której sztukami były rysunek i miniatura do najwykwintniejszych, najwyszukańszych harmonii dążące, takiego właśnie przesubtelizowanego traktowania się domagały. Dzieło rząd zakupił i mógł był Cros chwilę dla sławy swej wyzyskać, ale nie umiał, czy nie chciał. Bas relief posłano na prowincyę, do Avignon'u, gdzie rzadki gość jedynie po zwiedzeniu pałacu papieskiego i po spojrzeniu się na Rodan majestatyczny i na most rzymski, na którym piosenka chce, by wszyscy tańczyli, do muzeum zajrzy.

Ale i samego twórcę dzieło to przestało interesować. Wyrafinowania i subtelności techniki woskowej na chwilę jedynie zadowolnić go mogły. Czuł Cros, że wielka sztuka na takie rzeczy nie ma czasu, że należy i jemu od analizy przejść do syntezy, od bądź co bądź dekadenckiej morbidezzy, do pełnego i zdrowego piękna.

Do innego materyału trzeba się było uciec. Wosk zbyt łatwo poddający się palcom, zbyt szybko przybierający te kształty, które mu się chce nadać, nie nadaje się do sztuki, co chce wielkich linii, co pragnie monumentalności. Tak samo eposu nikt nie pisze skocznym cztero- czy sześciozgłoskowym jambem. Mógł Cros sięgnąć po marmur, czy po bronz, ale nie chciał. Zawsze tkwił w nim kawał alchemika, dziedzictwo tej ciekawej rodziny Cros'ów, gdzie każdy z braci był artystą, każdy oryginalnym, a każdy też poszukiwał jakiejś nadzwyczajności. Jeden z nich pono eliksir wiecznego żywota wynalazł, ale spalił jego formułkę, uważał bowiem, że niewarto jest żyć, bo cierpieniem życie jest jedynie, drugi o maszynach latających marzył.

Henryk, gdy malował, to nie chciał ani olejnych farb, ani akwareli, bo zbyt pospolitemi mu się wydawały i pierwszym od wieków był malarzem, co enkaustykę, technikę Parrasios'a i innych greckich mistrzów wskrzesił. A w rzeźbie większy jeszcze sekret odnalazł. Roku 1889 powstała pierwsza jego rzeźba w kolorowem szkle (pâte de verre). Dziwny to materyał. Ma czystość i przeźroczystość obcą marmurowi, a polichromia jest w nim koniecznym warunkiem piękna, bo gra kolorów, którą w marmurze czy bronzie światłocień wydobywa tu, w wszędzie jednakowo świetlnym materyale byłaby niemożliwą.

Ale jak w rysunkach Rodin'a płasko nałożona akwarelowa barwa



Bartholomé. Grobowiec Meilhaca.

ma na celu jedynie podznaczenie syntetyczności rysunku, odcinając go od białego papieru, tak i u Cros'a koloryt nie liczy się z prawdą, bo fiołkowe włosy mieć może bohater, lecz jest jedynie dopełnieniem kompozycyi, sługą ogólnej harmonii.

Dalekie są dzieła te od czasów współczesnych. Ale zmartwychwstaje w nich cały świat greckich bogiń, herosów, faunów, satyrów i nimf. Nie



Bartholomé. Pożegnanie.

dlatego, że mitologicznemi są tematy, bo temat w nich żadnej nie odgrywa roli, ale dlatego, że greckiemi są czyste ich formy, grecką szlachetność linii. Synteza Rodin'a — to po długich walkach osiągnięte sharmonizowanie najburzliwszych żywiołów sięgnięciem w ich głąb, to spokój toni oceanu na powierzchni którego szaleje orkan, synteza Cros'a to z natury jego wypływające umiłowanie harmonii, to spokój głęboki morskiej ciszy w słoneczny pogodny dzień. Więc nie masz u niego kontrastowości, lecz uproszczenie osiągnięte li tylko odrzuceniem zbytecznych szczegółów, harmonie proste, jak we wczesnych greckich marmurach.

Jego ciała kobiece nie dyszą tą namiętną zmysłowością, którą są przepojone Rodin'owskie marmury. Biodra lekko się tylko zaznaczające, nogi szczupłe, muskularne, drobne krągłe piersi przypominają niekiedy kształty nimf, które Jan Goujon był wykuł. Ale nawet od Goujon'owskich są czystsze i prostsze w liniach, u starego mistrza tchną kamienie

zapachem ciała kobiecego, a u Cros'a jeno zmateryalizował się sen o pięknie.

J efebowie jego o młodzieńczych kształtach, podobni tym co na greckich wazonach igrają, równie szlachetnie, równie prosto są pojęci A kompozycya przejrzysta i dźwięczna jak pieśń Odyssei, potęguje jeszcze ten charakter ewokacyi minionego piękna.

Jeżelim ciągle słów »grecka harmonia« i »greckie piękno« używał, to ma się rozumieć nie dlatego, aby Cros miał być imitatorem Greków. Zresztą już kilka razy dość wyraźnie kwestyę istotnego i powierzchownego pokrewieństwa omawiałem, bym się miał nieporozumienia obawiać. Ale u Cros'a po za pokrewieństwem duchowem jest i pokrewieństwo czysto formalne. J dla tego zmateryalizowanym snem o greckiem pięknie je na-



Bartholomé. Kobieta wychodząca z kąpieli.

zwałem. Cros w rzeźbie jak Andrzej Chénier, którego idylle zda się że w złocistej Helladzie powstały, w poezyi typem jest artysty z twarzą w przeszłość obróconą.

A jednak pozornie daleki od wszystkich walk i burz, które niespokojny charakter nadały epoce naszej i tak utrudniają ujęcie jej w architekturalną kompozycyę, nieświadomie może i Cros jest wykładnikiem swego czasu. Jego tęsknota za prostotą, za syntezą, która mu kazała do Grecyi pójść po piękna ideał, jest tęsknotą wieku całego. I dzieło jego równocześnie z dziełem Rodin'a powstałe, jest jednym z wielkich symptomatów powrotu fali klasycznej.

W średniowiecze znów sięgnął młodszy wiekiem (bo dziś zaledwie czterdziestoletni) Gaston Schnegg. I średniowiecznym też rzemieślnikiem zda się na portrecie malowanym z tą drobiazgową ścisłością, którą ukochali wcześni flamandzcy mistrze, średniowiecznym rzemieślnikiem, gdy cichym, wahającym się głosem, będzie mówił o sztuce współczesnej i opłakiwał jej upadek, który się dlań wyraża we wzgardzie dla samego technicznego wykończenia pracy.

Bo zbyt wielu artystów jedynie w glinie czy w gipsie dziś realizuje swą koncepcyę, resztę wykonania rękom robotnika powierzając. Są czasem między największymi tacy, co kontentują się małym szkicem, który później maszyna do nadludzkich rozmiarów powiększa, a ręka robotnika wykańcza. Zatraca się w ten sposób sumienność artystyczna, która wymaga, by każde dzieło z pracowni wychodzące miało swą odrębną indywidualność. I jakżeż dalekim jest taki kupiec, który pięćdziesiąt często bronzów odrazu odlewać każe, od Barye'go choćby, dla którego patynowanie czy cyzelowanie (rzadkie, bo głównie techniki odlewu á cire perdue, która wierniej odtwarza gipsowy oryginał, bo wolną jest od szwów, które ze zwykłą fonte au sable odlanego bronzu scyzelować potrzeba, używał) równie ważnem było jak samo poczęcie dzieła.

I materyał, którym Gaston Schnegg się posługuje nie dzisiejszym jest — drzewo. Drzewo, jeden z najindywidualniejszych materyałów, bo każdy jego kawał inaczej się cieniuje, inne żyły po nim biegną i innego też wymaga traktowania. Drzewo twardsze od gliny, a miększe od marmuru choć mniej jeszcze od niego podatne. A tak je ukochał, że nawet gdy w bronzie realizuje swój pomysł, to patyną i sposobem traktowania na drzewo go stylizuje. Obcemi są też jego dzieła naszej epoce. Czasem jedynie zechce majsterstwo swe wypróbować i w tym opornym materyale zrealizować sylwetkę kobiety dzisiejszej, w kapeluszu i sukni, ale



Puech. Muza Andrzeja Chénier.



Injalbert Faunessa



Dampt. Pocałunek babki.

najczęściej ucieka się do tych tematów, które drogiemi były mistrzom XIII i XIV wieku.

Romantyzm odkrył średnie wieki i ich sztukę. Ale pojął je fałszywie, bo chciał w nich widzieć tę samą emfazę, tęż samą hałaśliwość barwy i konturu, która jego była hasłem. I napozór w gotyku wszystkie te elementy znaleźć można. Mistyczna ciemnia katedr, ich kamienna koronka, i te wieżyce strzeliste, ku niebu dążące, a obok tego groteskowość rzeźb i fantastyczne kształty chimer, które zioną wodą niebieską na przechodnia, nadają się do antytez, które romantyzm ukochał.

A splendor bajeczny witraży, płomienie gorące i głębie szafiru, które zażega słońce, gdy na nie padnie, uderzają swem rozrzutnem królewskiem bogactwem, olśniewają przepychem tak dalece, że można nie spostrzedz surowych reguł którym są poddane.

Bardziej też jest uderzającym patos szalony niektórych średniowiecznych krucyfiksów, czy bolesnych postaci świętych od boskiego spokoju, którym się odznaczają rzeźby paryskiej St. Chapelle.

Tymczasem w rzeźbie późne średniowiecze jest przedewszystkiem epoką zbożnego trudu przelicznych anonimowych pracowników, co pilnie patrząc na piękno dookoła nich rozsiane prostym językiem starają się je oddać. Lecz i oni upraszczają, bo bądź co bądź wieki te są wiekami wysokiej kultury artystycznej, bo przyszły po surowym prymitywiźmie wieku XI i bo realizm ich nie jest naiwnym, lecz zupełnie świadomym, umie więc wybierać między szczegółami i umie harmonizować każde dzieło zgodnie z jego wewnętrznym duchem. Jest też wiek ten wiekiem skromności, bo każdy wie i zgadza się na to, żeby praca jego umiłowana miejsce swe jeno zajęła w szeregu prac innych i jedynie do ogólnego piękna świątyni się przyczyniała.

Duszę takiego pracownika stworzył sobie Gaston Schnegg. I dla tego nie są fałszywemi jego dzieła, w których opowiada jak uboga kobieta składa dziesięcinę, nie są sztucznemi jego postacie skromnych świętych dziewic, i zda się że na własne oczy widział spór mieszczanina nizkiego, opasłego, z wysokim wychudłym uczonym. Zresztą z życia czerpie on swe natchnienie, za modele służą mu żona i dzieci (przecudnym jest wierny, prosty portret małej jego dziewczynki w Salonie 1908 roku wystawiony) i tylko dla tego, że bardziej obcemi mu są szaty i duch współczesności niźli czasów ubiegłych, średniowiecznym językiem mówi do nas o wiecznie niezmiennem życiu.

A w życiu współczesnem jedynie natchnienie czerpie młodszy jeszcze od Schnegg'a, bo od roku 1900 zaledwie prawdziwe swe życie artystyczne datujący Ludwik Dejean. Jest on poetą sukni, która obciska kształty, czy szerokiemi fałdami na kształt fali spływa, lub też rozłoży się jak wachlarz przepyszny. Poetą uczesania które czasem jest lekkiem i kokieteryjnem, a czasem ciężkiemi puklami ocienia głowę. I kapelusz ogromnie ukochał, i parasolki i te wszystkie fatałaszki, co tak zżyły się z kobietą współczesną, że stanowią niejako drugie jej ciało. Oto panie stoją gotowe do wyjścia, siedzą lub nawpół leżą na szezlongach, rozmawiają między sobą. Tańczą z szalami, które jakimś fantastycznym wę-



Loysel. Kobieta schylona.



Desbois. Leda.

żowym zakrętasem starają się przytulić do bujnych bioder, opasać szczupłą talię.

A nawet, gdy nagie ciała ma opiewać, jak w tych namiętnościach, co gdyby kiść ciężkich winogron się zwieszają (stanowią one część jedynie dekoracyi biblioteki, przez jednego z amatorów obstalowanej) to ciała te są ciałami kobiet, które gorset ściskał, a co rano formowały wyćwiczone ręce masażytek, są ciałami kobiet XX wieku. Musiał technikę odrębną dla dzieł tych stworzyć Dejean. Jest ona rozwinięciem techniki Carpeaux i Rodin'owskiej — polega na niesłychanej ilości drobnych planów i planików, których ustosunkowanie całą gamę kolorystycznych efektów wydobywa. A pierwiastkiem harmonizującym będzie tu pewna dekoracyjność dzieła, jego przystosowanie się do charakteru pokoju współczesnego. Bo sztuka Dejean'a nie jest wielką monumentalną. Nie jest i nie chce być. Lekka, wytworna, nadaje się ona do półcienia pokoju i tam, na stole, czy też na fortepianie, a może w serwantce obok

starej, dyskretnej, sewrskiej porcelany jest jej miejsce. Sam zresztą materyał na to wskazuje. Bo w lekkiej terrakocie swe pomysły realizuje Dejean, tam i owdzie dla podniesienia dekoracyjności lekko pociągając pędzlem i pokrywając rudość wypalonej gliny jasnofiołkowym tonem, czy też akcentując gdzieniegdzie dyskretnym złotym uśmiechem. Formatem też jest mała.

Mogą coprawda małe formatem dzieła wielkiemi być w koncepcyi, jak to było z Tanagryjskiemi terrakotami i bronzami Barye'go. Ale nie tego chciał Dejean, nie tę więc miarę do rzeźb jego przykładać należy. Gdy zaś celowością ich mierzyć je będziemy, to zmuszeni będziemy uznać, że przystosowane do mieszkań naszych, charakter epoki równie wiernie jak książka Abel Hermant'a, obraz La Gandary czy rysunek Poulbot'a oddające, intencyom artysty w zupełności odpowiadają i wielki swoisty czar mają.

ALBERT BARTHOLOMÉ.

Zupełnie odrębne stanowisko zajmuje i Bartholomé. Późno dopiero sięgnął po dłuto, bo długie lata malarstwu się poświęcał, ale w krótkim czasie zdobył uznanie i sławę, która daleko poza granice Francyi sięgnęła. Nie jest on akademikiem i wyrzeka się wszelkiej sympatyi dla Instytutu i dla oficyalnego Salonu z Champs Elysées, wypiera się jakiegobądź związku ze szkołą, ale nie lubi też młodej rzeźby obecnej. Rzeźba jego zawsze poprawna, niekiedy piękna, architekturze kompozycyi wszystkie inne postulaty podporządkowująca, raz jeden nawet w wielkim pomniku dla umarłych, który na Père Lachaise u szczytu głównej alei ustawiono, spokojem i prostem harmonizowaniem kompozycyi osiągnęła prawdziwą monumentalność.

Trudno jest wszak o harmonijniejsze dzieło jak ten długi korowód postaci ku śmierci idących. Są tam i starcy i ludzie w sile wieku i dzieci nawet. Ale



Claudel. Syrena.

niema rozpacznych szamotań, żadnego gestu, któryby brutalnie na zewnątrz protestem jakim krzyknął, lecz jedynie ciche przygnębienie. Młodych zaś para, co ramiony się splotła, wchodzi w niewiadome dumna, z podniesionemi głowami. Spokojem też tchnie ta para, co wiecznym snem już spoczywa wraz z dzieciną swą i która stanowi niejako podwalinę całej budowy. Architekturalnie kompozycya ta nieskomplikowana, na harmonii prostych linij oparta, ma wielkość niepospolitą, a czar nagich postaci, czystość ich konturów mało ma równego w sztuce współczesnej. I inne dzieła cechują też same zalety. Anioł, co skrzydłami swemi jeden z grobów na cmentarzu Père Lachaise ocienia, naga dziewczyna, co siadła schylona, czy też to prześliczne ugrupowanie kilku ciał kobiecych, przepyszny wreszcie dumny portret pięknej pani Bartholomé świadczy o artyście świadomym, równym, który dba o wykwintność swych dzieł, nie zapominając jednak o wielkiej roli, którą odgrywa prostota, wielkość kompozycyi. Na pozór więc dzieła Bartholomé'go winny stanowić jedną z najpotężniejszych realizacyj sztuki współczesnej. A jednak tak nie jest. Dotykamy się tutaj jednego z najdrażliwszych i najtrudniejszych do ścisłego omówienia tematów. Zawsze pod koniec epoki artystycznej, kiedy kultura techniczna stoi niezmiernie wysoko, znajdują się ludzie o wysokiej wartości intelektualnej, dużemi zdolnościami obdarzeni, którzy zrozumieją, czego od sztuki współczesność żąda. Dzieła ich więc pod względem pojęcia będą bez zarzutu, a wysoka sprawność techniczna potrafi im nadać wszelkie pozory arcydzieła. Tylko brak im będzie wewnętrznej potęgi, brak będzie tej iskierki szczerości, która Galateę ożywiła. Na zewnątrz, wobec profanów, mogą uchodzić za wielką sztukę, lecz jednak, kto głębiej patrzy, dojrzy wewnętrzne ubóstwo tych dzieł. Takim artystą między malarzami jest Jacques Blanche, ten słynny portrecista, który ma wszelkie cechy mistrza, ale którego dzieła są w gruncie rzeczy jedynie zgrabną blagą, wielkiem majsterstwem, nie mistrzostwem, takim między rzeźbiarzami jest Bartholomé. Zbyt równemi, zbyt poprawnemi są jego dzieła, niema w nich tej iskry boskiego szału, tej siły, którą kiełznać potrzeba, ażeby ją w nieskalaną formę ująć.

Są to wytworne ćwiczenia stylistyczne, nie zaś dzieła potężnego temperamentu. I dlatego chłód wieje z ich poprawności, dlatego architektura ich, egipskiej krewna, nie ma egipskiego majestatu. I brak im też rzeźbiarskości w pojęciu oddzielnych części w traktowaniu »le morceau«. Stylizacya ich na dzieła proste jest dziełem inteligencyi nie zaś oka,



Claudel. Opuszczenie

rzeźba ta jest zbyt intelektualną, by mogła w niej pulsować krew czerwona, wieczyste piękno nadająca.

Z tej samej rodziny chłodnych intelektualnych artystów jest i Aleksander Charpentier, świetny medalier, rzeźbiarz poważny i pełen zalet.

Zapewne wyższą, szlachetniejszą od sztuki tej, jest sztuka Rodin'a, czy Carpeaux, wyższym jest nawet czysto naiwny temperament Dalou. Ale gdy porównamy dzieła te z neoakademickiemi rzeźbami, z utworami dzisiejszych członków Instytutu, to będziemy musieli zachować dla nich szacunek, uczciwej pracy przynależny. Dzieła Denys'a Puech'a, ucznia Falguières'a i twórcy niezliczonych Paryż hańbiących pomników, z których najohydniejszym jest Juliusz Simon w marmurowej redingocie, Denys'a Puech'a co ongi za symbolistę uchodził i był uważanym przez młodych literatów za jednego z najlepszych rzeźbiarzy; August Comte, stojący przed Sorboną i inne obrzydliwości Injalbert'a, przesadzone i śmieszne rzeźby St. Marceaux gorszemi są nawet od utworów Bosia i Pradiera. Niema w nich bowiem nawet tej czysto powierzchownej zręczności, która cechowała dzieła tamtych. I tendencyą się zresztą różni neoakademizm od swych pierwowzorów. Zachowując bowiem czułostkową idealizacyę w dziełach o literackim czy też filozoficznym nastroju, ci panowie z Instytutu wprowadzili, wzorem Dubois i Barriasa, pseudorealistyczną nutę do rzeźby rodzajowej, szczególnie zaś do portretu. Dosłownie więc kopiują smutną brzydotę kostyumu męskiego współczesnego. I nie ma nic nędzniejszego i śmieszniejszego zarazem nad te marmurowe czy bronzowe tużurki, marynarki i żakiety, nad ich guziki, nad sztywność kołnierzyków.

W portrecie księcia Monaco Denys Puech wykuł czapkę, szlify i szpadę, wykuł nawet część pokładu okrętu, na którym książe stoi. A mimo to jest to dzieło fałszywe z gruntu, stokroć fałszywsze, niżli by było, gdyby artysta był zupełnie o szczegółach tych nie wspominał. Nie ma bowiem ani w tym portrecie, ani w innych jemu podobnych prawdy rzeźbiarskiej — to jest piękna, a pełno jest rzeźbiarskich kłamstw — to jest błędów w rysunku, w modelowaniu, kolorze.

W tymże Salonie, co i książe Monaco Puech'a (roku 1908) wystawiona mała rzeźbka — bronzowy buldog, trzymający na nosie kawałek cukru z marmuru, dowodzi, że dziś nawet najoficyalniejsi przedstawiciele akademickiej tradycyi pogodzili się z rzeźbą rodzajową, o ile tylko przemawiać będzie ona akademickim językiem brzydoty i fałszu estetycznego.

I temu neoakademizmowi słów kilka poświęcić musiałem, bo niestety dla wielu jeszcze on właśnie sztuki francuskiej jest przedstawicielem, ale w bliższy rozbiór dzieł artystów, co jemu się shołdowali, nie wejdę i nawet nazwisk ich wymieniać nie chcę.

Non ragioniam di lor ma guarda e passa.

NA PRZEŁOMIE.

EMIL BOURDELLE i LUCYAN SCHNEGG.

Potężna indywidualność Rodin'a musiała wycisnąć piętno na licznych współczesnych mu artystach. Właściwie o szkole Rodin'owskiej mówić nie można, wielu jednak mniej lub więcej świadomie poddawało się i jeszcze poddaje jego wpływowi. Akcenty Rodin'owskiego surowego naturalizmu można znaleźć w dziełach Dampt'a, którego wychudła staruszka, w traktowaniu przypomina »La vieille heaulmière« Rodin'a, po Rodin'owsku niektóre swe marmury traktuje Desbois; na Rodin'a się powołuje i Fix Masseau, który marnej dość rzeźbie stara się nadać głębokie literackie i filozoficzne znaczenie, i dzięki temu zyskał poklask licznej czeredy artystycznych snobów; od Rodin'a pochodzi i Voulot i Lamourdedieu i cała grupa mniej czy więcej uzdolnionych rzeźbiarzy wystawiających corocznie w Société Nationale (inaczej Salon du Champ de Mars zwanej). Nawet do akademickiego obozu wpływ ten się przedostał z Landowskim, młodym rzeźbiarzem, którego »Synowie Kaina« wyraźnie w Rodin'owskim duchu są poczęci.

A i inny jeszcze rzeźbiarz z Champs Elysées okazał się z Rodin'owskiej rodziny. Jest nim Jakób Loysel. Młody jeszcze do 1907 roku znanym był jedynie z poprawnych akademickich, czasem lekko pornograficznych, wielkie jedynie ukochanie ciała kobiecego, zdradzających rzeźb.

Tymczasem zaś w Salonie roku 1907 ukazała się ta schylona dziewczyna o przedziwnym uroku bujnego młodego ciała, ten marmur tak pulsujący życiem między martwemi z nim sąsiadującemi mniej lub więcej

zgrabnie obciosanemi bryłami kamienia, że Bourdelle w przepięknem sprawozdaniu napisał o nim »ce marbre est un être«. Wielkie obietnice ten marmur rokuje, czy Loysel je dotrzymać potrafi przyszłość jedynie okaże.

Ale prawdziwą uczennicą i kontynuatorką mistrza jest jedna tylko kobieta Kamilla Claudel. Wpływ wywarł na nią głównie Rodin pierwszej epoki i technicznie dzieła jej mają tenże sam charakter malarskości, chropowatości powierzchni, co i wczesne Rodin'owskie bronzy. Ale w ręku kobiety bardziej nerwowem, bardziej subtelnem stało się dłuto.

Wysmuklejszemi, mniej napęczniałemi życiem, niż Rodin'owskie są ciała, które inter-



Bourdelle. Kirasyer z pomnika w Montauban.



Bourdelle. Eros.

pretuje Kamilla Claudel, większą jest miękkość ich ruchów (tak w postaci kobiecej, co błagalnie ręce wyciąga przed siebie). Gdy taniec przedstawiła, to oddała jedynie chwilowe upojenie zmysłowe, a nie wydobyła boskiego dyonizyjskiego szału. A gdy w jednem z najciekawszych dzieł kilka kobiet przedstawiła, co się skuliły przed nadciągającą białą i zieloną falą morską, to chociaż czysto po Rodin'owsku rzeźbę tę potraktowała, jednak nie potrafiła odjąć figurkom tym pewnej miniaturowości, której nigdy w dziełach mistrza niema.

Dzieła tracą na potędze wyrazu, ale zyskują za to pewien czar kobiecości, miękkości, który cechuje wszystko, co z rąk kobiet-artystek wyszło.

Obrazy Berty Morizot, czy Mary Cassatt, powieści hrabiny de Noailles i Gerard d'Houville (pseudonim pani de Regnier) wprost generycznie różnią się od dzieł ich męskich współbraci. Innem jest ujęcie tematu, innem jego zabarwienie, innym jego styl. I ta odrębność stanowi ich oryginalność i pozwala najwierniejszej uczennicy Rodin'a zachować własną ciekawą indywidualność.

Z Rodin'owskiej szkoły wyszła też jedna z najciekawszych i najpotężniejszych indywidualności rzeźby dzisiejszej. Urodzony roku 1861 w Montauban, o godzinę zaledwie drogi od Tuluzy, Emil Antoni Bourdelle, robotniczy syn, dzieckiem jeszcze komponował był fantastyczne rysunki, w których grała niesłychanie bogata wyobraźnia.

Nauka akademicka w szkole tuluzkiej nie potrafiła zabić bujności tego niesłychanego wprost temperamentu. I gdy później do Paryża pociągnął, to nie dziw, że musiał tam pójść w kierunku sztuki najmniej formułkami skrępowanej, najsnadniej poddającej się wypowiedzeniu tego wszystkiego, co w młodej głowie kipiało i wrzało. Sztuką tą był impresyonizm rzeźbiarski, a mistrzem jego Rodin. Na jeden z entuzyasty-

cznych listów młodego artysty odpisał kiedyś Rodin, że ongi i on tenże sam zapał czuł dla Carpeaux, i że entuzyazm ten oznaką jest ich krewności. I tak też jest w istocie.

Jak Carpeaux rozwinął technikę Rude'owską a Rodin kontynuatorem jest Carpeaux, tak zamyka tę linię ewolucyjną Bourdelle.

Jest on tym, który sztukę wyrazu, sztukę chwili i ruchu do ostatecznej doprowadził konsekwencyi. I tak prawdziwem to jest, że uczeń Bourdelle'a Toussaint nic już nowego wnieść nie może i jeno dzieła swego nauczyciela, zresztą bardzo dobrze, naśladuje.

Najchętniej za młodych swych lat rzeźbił Bourdelle główki kobiece i starał się wydobyć ich sfinksowość. Jest z tych czasów maleńka główka faunessy, którą wprost arcydziełem nazwać można. Uśmiech kącików ust jedynie i oczy powiekami przymknięte, lecz zda się przez cienką ich skórkę przeświecające, nadają dziwny, tajemniczy wyraz tej drobnej twarzyczce w tył nieco pociągniętej ciężarem splotów ogromnych włosów. Nie ma żadnego określonego konturu, bo dzięki technice »enveloppement«, wibracyę powietrza wyzyskującej, zlewają się one niejako z otaczającą atmosferą; na gipsie widać ślady niemal każdego pociągnięcia palcem, a niezliczona ilość pla-



Bourdelle. Pallas.



Bourdelle. Herkules.

nów podrzędnych, grą kolorów sharmonizowanych, ciągłą zmienność twarzy tej nadaje.

Co dnia widzę tę główkę i jeszcze jej dwa razy takiej samej nie widziałem, wieczny jest w niej zaklęty niepokój.

Niespokojnemi dziełami są i te pierwsze wersye głowy Bethovenowskiej, w których Bourdelle spowiedź swą niejako pisał, bo każdemu z okresów twórczości inne pojęcie tej głowy odpowiada. Twarz jest bruzdami głęboko poorana, włosy zwichrzył wiatr. A usta boleśnie zaciśnięte, oczy zamknięte i nawet wyraz głębokiego skupienia nie są w stanie dać temu zewnętrznie przepysznie kolorem sharmonizowanemu dziełu, harmonii wewnętrznej, godnej twórcy radosnego hymnu, którym się IX symfonia kończy. Niejako symbolem tego okresu mają służyć te słowa, wyryte na steli z której spogląda niesłychanie brzydka i zgorzkniała twarz młodego pisarza Mieczysława Goldberga. »La paix ne règne pas sur les cimes«. »Spokój nie panuje na wierzchołkach«.

Bliskiemi są te rzeźby Bourdelle'a dziełom wczesnego symbolizmu



Bourdelle. Achilles.



Lucyan Schnegg. Głowa dziecka.

poetyckiego. Jak i one, wytwór panującej pod koniec wieku ubiegłego anarchii pojęć, są pełne utajonych intencyi. Starają się, oprócz samych zalet rzeźbiarskich dać »coś innego« od malarstwa zapożyczając efektów kolorystycznych, z poezyi — treść. Ostateczne to konsekwencye romantyzmu, ostatnie próby rozsadzenia formy dzieła duchem jego, to ucieknięcie się do środków ekspresyi, obcych naturze danej sztuki. Współczesnemi wszak są próby poezyi na muzyce jedynie, a u René Ghil'a na harmonii kolorów samogłosek opartych, Salon malarstwa »różokrzyżowego« założony przez Péladan'a, w którym jedynem kryteryum była intencya literacka, czy filozoficzna obrazu i wiele innych, podobnych wybryków, które się rychło jednak fiaskiem potężnem skończyły.

Ale pomnić należy, że wielu artystów w ekscesach tych widziało



Lucyan Schnegg. Afrodyta.

jedynie reakcyę przeciwko płaskiej i bezmyślnej sztuce oficyalnej, i że z grona tych młodych wyszły najczystsze sławy Francyi. Jako zaciekły symbolista rozpoczął swą karyerę literacką Jan Moréas, który dziś jest największym poetą francuskim, ostatnim może synem klasycznej tradycyi, we mgłach toną pierwsze utwory Henryka de Régnier. Przez neoimpresyonizm przeszli ci malarze, którzy później z powrotem wprowadzili pierwiastek kompozycyjny do malarstwa, jak Maurice Denis, czy K. X. Roussel albo Vuillard. A wskazaliśmy już drogę po której kroczy mistrz impresyonizmu rzeźbiarskiego, Rodin. Lepiej więc było dla Bourdelle'a, że w tym kierunku poszedł, niż gdyby miał ugrzęznąć w akademickiem bagnie. Tak, bowiem z czasem mogła się sztuka jego utemperować i sharmonizować, dzięki wrodzonemu południowcom poczuciu miary, które do czasu tylko bywa zagłuszanem impetem młodzieńczego rozmachu, podczas kiedy z akademii, jak doświadczyli tego Simart i Falguière, powrotu już niema.

Dziełem Rodinowskiem w szczegółach, impresyonistycznem w niektórych postaciach, jest jeszcze pierwszy (powstały w latach 1893—1902) wielki pomnik Bourdelle'a na cześć żołnierzy roku 70—71 poległych, w rodzinnem Montauban ustawiony.

Ale w nim już następuje zwrot. Cała sylweta kompozycyi, którą dominuje żołnierz w kasku, wsparty na szabli, na cokule której walczą potężne obnażone postacie, a wzdłuż



Lucyan Schnegg. Studyum.



Lucyan Schnegg. Kobieta.

której biegną bas reliefy, jest niesłychanie architekturalną. I w tem leży jej wysoka wartość.

Bo kryteryum pomnika jest jego architekturalność, tak samo jak kryteryum obrazu (tableau de chevalet) jest jego wewnętrzne sharmonizowanie, które go czyni światem samym w sobie, odciętym od otoczenia nie tylko tym wązkim złotym paskiem ramy, lecz tem przedewszystkiem, że, sam w sobie zamknięty, w sobie jedynie piękna swego szuka. Tęż samą samodzielność istnienia ma i pomnik, stojący na placu, otoczony jedynie powietrzem, które wibracyą swą to zaciera kontury, to znów ostro je odcina. I jedynie wtedy nie stopi on się z otaczającą go atmosferą i nie zmaleje pod czystem niebem, o ile obok rzeźbiarskiego będzie miał i architektoniczny element, o ile będzie, mniejszą co prawda, ale równie ściśle w sobie sharmonizowaną i planową, również prostą, rzeźbą jedynie ornamentowaną budową, jak gotycka katedra, czy grecka świątynia.

Ten element architektoniczny, ukryty w najmniejszej nawet rzeźbie, która dąży do monumentalności (exemplum Barye) i który jest niejako jej kością pacierzową, jest miarą wielkich dzieł.

A i w szczególe jednym pomnika z Montauban przebija się już nowa nuta. Bas reliefy dookoła pomnika biegnące i głowy jedynie

walczących przedstawiające, rzymskim iście odznaczają się spokojem. Tutaj wszystkiem jest nie kolor, lecz rysunek; twardość, nieubłaganość tych twarzy męskich, nic nie ma romantycznej emfazy, i nawet ta głowa martwa już z zamkniętemi oczami, spokojem tchnie jedynie. Od dawien dawna są to może pierwsze prawdziwe bas reliefy, które nie kłamią sobą rzeźby okrągłej (Marsylianka Rude'a jest technicznie nie bas reliefem, lecz rzeczywiście okrągłą rzeźbą), a kontentują się efektami zwięzłości rysunkowej przez bas relief jedynie dopuszczanemi; są traktowane nie po malarsku, lecz po rzeźbiarsku.

Od czasu pomnika z Montauban, impresyonizm Bourdelle'a staje się mniej nieprzejednanym, nad bogactwem wyobraźni zaczyna brać górę duch łaciński, ukochanie miary, które nigdy nie mogło być zupełnie obcem temu dziecku Montauban, którego największym synem był Jan Dominik Ingres.

Głowy Beethovena stają się coraz spokojniejszemi, coraz mniej są na kolor komponowane, I obok głowy pojawiają się już dłonie, nerwowe, kurczowo zaciśnięte, zaczyna się powoli z chaosu wyłaniać kompozycya.

Stoi już szkic jeden



Lucyan Schnegg. Głowa kobiety.

w pracowni, który mimo płaszcz rozwiany i mimo włosy zwichrzone, ma w sobie wielki majestat i spokój, ale kto wie, czy się jeszcze wielekroć nie zmieni. Bo najwięcej siebie włożył w Beethovena Bourdelle, —



Lucyan Schnegg. Głowa dziewczyny.

i pomnik ten gdy stanie, będzie oznaczał dla niego toż samo, co znaczy Balzac dla Rodin'a, będzie najukochańszem dziełem dojrzałego mistrza.

Tymczasem w szkicu pomnika Carpeaux, gdzie technika Rodinowskiego Balzac'a jest do ostatecznej konsekwencyi posuniętą, i gdzie zwykłe palto szerokiemi planami interpretowane nadaje kompozycyi prze-

dziwną dekoracyjność, może ostatni raz pierwiastek malarski bierze górę nad architektonicznym.

Bo w innych dziełach Bourdelle impresyonista, symbolista, który z miłością pierwsze swe prace wspomina, dziś jednak inne już chce piękno realizować. Znamiennem to jest, że i on nawet, gdy włos mu posrebrzał, zamarzył o bezosobowej syntetycznej rzeźbie greckiej czy egipskiej.



Maillol. Kobieta siedząca.

Kolor rzeźby, życie jej przestaje być celem, by stać się środkiem. I często bardzo dziś, gdy wszystkie planiki wydobędzie, to później zacierać je poczyna, by większy spokój, większą harmonię rzeźbie swej nadać. A i tematy się teraz zmieniają. I w grecką przeszłość sięgając, tworzy szkic Herkulesa, co łuk napina, dumną Achilesową głowę i liczne studya podług Greczynki, która uczennicą i modelem jest jego zarazem, studya coraz prostsze, coraz piękniejsze. Czasem sięgnie w życie współczesne, jak w prześlicznej dekoracyjnej rzeźbie, gdzie dokoła nagiej kobiety, co wstępuje do kąpieli, leżą jej suknie, stoi kwiatów doniczka, czy też w portrecie kobiecym, w którym chce wydobyć piękno sukni współczesnej, ale wkrótce znowu do przeszłości wraca. I powstaje arcydzieło, dziś w glinie jedynie w niewielkich rozmiarach wykonane, ale które gdy urośnie ozdobą byłoby każdego parku: góry stok spadzisty, na którym pasą się owce i koza i Faunik mały, co dmie w fujarkę.

Jest to idylla Wirgiliuszowa wprost, tak szlachetnym, mimo umyślny realizm w traktowaniu zwierząt, jest jej styl.

I innych dzieł wiele powstaje teraz, bo Bourdelle pracuje gorączkowo, chcąc nareszcie dać to wszystko, co zdziałać potrafi; bo mówi, że cała dotychczasowa jego działalność to jeno studya były, że teraz



Maillol. Bas relief.

dopiero zaczyna się prawdziwie twórczy okres. Ostatni z romantyków spalił dawne swe bogi i ku ołtarzom klasycznym powraca.

Inną zupełnie drogą szedł młodszy od Bourdelle'a o lat trzy Lucyan Schnegg, starszy brat Gastona. Południowiec, lecz z innych okolic, z Bordeaux pochodzący, tak samo jak i Bourdelle dziecko ludu, jako trzynastoletni chłopak poszedł do terminu do rzeźbiarza w drzewie Guibert'a. Był to rzemieślnik jedynie, lecz jeden z rzadkich rzemieślników, którzy utrzymali tradycyę sumienności i oryginalności dawnego artystycznego rzemiosła. Każda rzecz, wychodząca z jego pracowni, była dziełem sztuki, wykonanem z szacunkiem i miłością. W wolne dnie szedł nauczyciel z uczniem za miasto i tam na powietrzu malowali wspólnie. To też, gdy w 1880 roku Schnegg wyruszył do Paryża, by znaleźć zajęcie, nie mógł się zżyć z duszną atmosferą ówczesnego przemysłu artystycznego, który jedynie z nazwy był artystycznym, a któremu zawdzięczamy owe ohydne tandety, w brzydocie których każdy z nas się wychowywał.

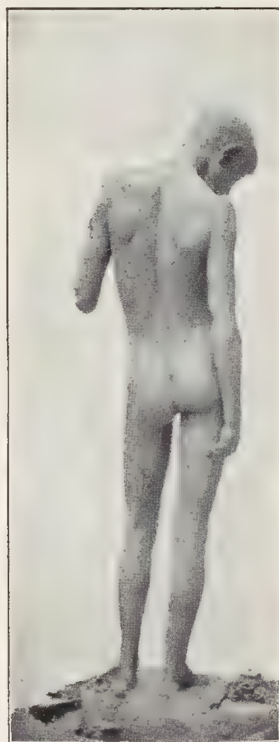
Po dwóch więc latach daremnych walk wrócił Schnegg do Bordeaux i czystej sztuce zapragnął się oddać. Szczęściem pierwsza praca rzeźbiarska wystawiona w Akademii Sztuk Pięknych — Św. Sebastyan — podobała się i Schnegg otrzymał stypendyum na studya w Paryżu. Wstąpił za tym drugim powrotem do szkoły Sztuk Pięknych ale i tam, ma się rozumieć, zadowolenia swych pragnień artystycznych nie znalazł. Zwrócił co prawda uwagę profesora swego Falguières'a, który mu sam dał radę niezważania na nagrody i na uznanie oficyalne, lecz pracowania dla własnego zadowolenia jedynie; ale nawet przy tych przychylnych warunkach utrzymać się nie mógł. Rzucił więc szkołę po dwóch latach i za-



Maillol. Kobieta.

czął pracować zupełnie samodzielnie. Chleba mu to nie dało, i do roku 1900 musiał równolegle pracować w przemyśle artystycznym, ale dało mu możność spokojnego harmonijnego rozwoju swej indywidualności.

Ewolucya jego rzeźby dałaby się streścić w dwóch słowach — od prawdy bezwzględnej do prawdy pięknej. Pierwsze jego rzeźbiarskie próby — małe terrakoty i bronzy — są wprost karykaturalnemi. Kochając jedynie życie i to życie współczesne, chwytał Schnegg typy uliczne i notował wrażenia chwili. Mamy więc i policyanta opasłego o zwierzęcej twarzy, biednego żebraka w zadużym kapeluszu, sentymentem piękna już owiane główki dziecinne. I dwa portrety, dwa przedziwne dokumenty ludzkie: Rodin w sile wieku, suchy, chudy, zgarbiony nieco, zmęczony walką, i Falguière tęgi, uśmiechnięty, z nieodstępnym papierosem.



Maillol. Studyum.

Ale są to jedynie studya przygotowawcze, kapitał zakładowy, jak mówi sam Schnegg, gdy wskazuje na szafy, w których się kryją te pierwsze prace. Powoli zaczyna eliminować niepotrzebne szczegóły, szukać zrazu światła, później formy. Przedtem jeszcze stworzy głowę dziecka przy piersi, którą w muzeum anatomicznem możnaby umieścić, z tak drobiazgową dokładnością wszelkie szczegóły, wszelkie guzy i dziury nagiej jeszcze prawie czaszki są oddane.

Ale dzieło to znamionuje już koniec pierwszej epoki. Dawszy w niem wszystko, co naturalizm dać może, opanowawszy technikę swej sztuki i znając sekrety natury, mógł Schnegg przystąpić do wielkiego zadania szukania stylu. Wiernym nadal będzie prawdzie, ale będzie szukał jej piękna. Powoli zaczynają więc znikać zbyteczne szczegóły, marmur szlachetnieje, staje się prostszym, monumentalniejszym. Krótko jedynie trwają poszukiwania kolorystyczne, i dzisiaj Schnegg kapłanem jest formy. Teehnika Schnegga jedynie podległa ewolucyi, bo jest on jednym z tych, co uważają, że rzeźba niczego poza sobą szukać nie winna, że wszelkie poszukiwania sentymentu szkodzić jedynie jej mogą. I dlatego rzeźba jego w porównaniu z rzeźbą Bourdelle'a wydać się może czasem bezduszną.



Maillol. Studyum.

Ale będzie to tylko jeden jeszcze błąd sądu, sfałszowanego romantycznemi wpływami. I tenże sam proces rozwoju, co artysta, przechodzi każde z jego dzieł. Zrazu w pierwszych gipsowych wersyach surowo ściśle prawdę życia oddające, powoli jedynie upraszcza się ono i od prawdy idzie ku pięknu. A gdy stanie przed nami w pełnym splendorze, to trzy, cztery jedynie plany będą je determinowały, a na powierzchni gładkiej bez śladu »boulettes« które niepotrzebne czarności kładą, powietrze nie będzie igrało tysiącem zmiennych kolorów, lecz słońce jej nada świetlność i harmonię.

Nieznacznemi na pozór zmianami, połączeniami dwóch planów w jeden, drobnemi uproszczeniami linii znaczone są etapy tej drogi, etapy liczne, bo przez dwanaście gipsów nieraz dzieło przejdzie, — zanim się w ostatecznym marmurze czy bronzie da zrealizować. Ale aby te uproszczenia szczegółów mogły dać dzieło skończenie piękne, jednej rzeczy potrzeba — oto żeby od początku samego rzecz była wielko pomyślana, aby architektura jej była prostą. I dlatego nawet wtedy, gdy w grupie chłopca i dziewczyny, mającej czar Clodionowskiej terrakoty, w kolorystykę zabawi się Schnegg, lub gdy w wielkiej dekoracyi, wysoko na

mury hotelu Astoria rzuconej, wyzyska wibracyę powietrza, owo »enveloppement«, które jest cechą impresyonistycznej rzeźby, dzieła jego, choć mniej proste, na wielkości nie tracą.



Marque. Dzieci igrające

Najczęściej jednak Schneeg dziś czystej formy szuka. I krewnym jest niekiedy cudnym mistrzom wczesnego renesansu włoskiego. Ta zadumana głowa młodej dziewczyny, której trzy lata pracy poświęcił i która dziś jest najwyższym wyrazem jego sztuki, ta głowa o przedzi-

wnej czystości linii, mogłaby była wyjść z pod dłuta Mina da Fiesole. I żaden z mistrzów quatrocenta nie powstydziłby się głowy chłopki twardej, zaciętej, modelowanej z siłą niezwykłą, a mimo to zwięzłej



Marque. Dzieci.

i treściwej w rysunku. A nawet w rysunkach ołówkowych krewieństwo to się przebija, bo konturem jedynie jest wydobyty cały czar nagich ciał. Renesansową też jest zmysłowość Schnegg'a, ta zmysłowość, która



Marque. Dzieci.

nie daje najbardziej nawet uproszczonym ciałom kobiecym zatracić kobiecości i miękkości, która zarówno ukochała wysmukłą nagość młodego chłopca, jak piękne muskularne ciało męża, co się ugina pod ciężarem winnych gron, w ziemi Chanaanejskiej zerwanych. I ta zmysłowość sprawia, że mozolna syntetyczna praca nie zabija bezpośredniości dzieła, ni życia jego. Zabójczą może być synteza czysto intelektualna, życiodajną zaś jest z miłości piękna i harmonii jedynie wynikła.



Marque. Macierzyństwo.

PRZYPŁYW KLASYCZNY.

Temu dążeniu do formy, które jest kluczem działalności Rodin'a, które determinuje dziś tak różne w założeniach sztuki Bourdelle'a i Schnegg'a, najbezwzględniejszy wyraz dał inny artysta, który dla tego dziś przez wielu jest uważanym za największego przedstawiciela nowej sztuki — Arystydes Maillol.

Zrazu malarzem był, i jako taki towarzyszem i uczniem Gauguin'a, tego ciekawego artysty, który opuścił impresyonizm i zaczął szukać w kierunku kompozycyjności, architektury obrazu, a nie znajdując ich w sztuce współczesnej poszedł po natchnienie pierwej do prymitywów i do surowych bretońskich pejzaży, a później dalej jeszcze od świata cywilizowanego, na Tahiti, bo tam mniemał, że znajdzie prostotę i wielkość zatracone przez kulturę.

Następnie tkaniny wzorzyste czas długi tworzył Maillol i ostatnio dopiero ku rzeźbie się zwrócił. Był wtedy zupełnie dojrzałym artystą, wielce inteligentnym i kulturalnym. I nie mógł nie dojrzeć, że cała sztuka współczesna, uciekając od romantycznych komplikacyj, od poszukiwań wyrafinowanych nowych dreszczów, nowych harmonij, a raczej dysharmonij, dąży ku zatraconej prostocie. Przyszedł w chwili krytycznej, gdy impresyonizm i malarskość rzeźby, doprowadzone do ostatnich konsekwencyj, obnażyły całą nędzę artystyczną teoryi, nędzę trudno dostrzegalną pod wspaniałym płaszczem, który jej narzucili byli Rude, Carpeaux i Rodin pierwszej epoki. Bo kiedy szczery artysta mógł dojść do tego, żeby poszukiwać w jednokolorowej rzeźbie oddania niebieskiego koloru bluzki i czerwonego koloru paska, jak to uczynił Despiau, absurd

podobnego pojmowania musiał wywołać reakcyę, powrót ku sztuce czystej formy. I temu dążeniu wyraz w swej sztuce dał Maillol. Po wzory poszedł do Tanagry.

Rzeźby jego są uproszczone do ostateczności, niema w nich miejsca na najmniejszą grę kolorów, bo wszelkie zagłębienia są surowiej jeszcze niżu Schnegga wyklęte. Synteza, prostota, oto ich hasło. Ale mimo to, że teoretycznie Maillol najczystszym jest przedstawicielem klasycyzmu, wielkie zastrzeżenia co do jego rzeźby poczynić należy. U Maillol'a bowiem pojęcie formy staje się rzeczą czysto abstrakcyjną, niezależną bodaj od życia. Trudno jest uwie-



Marque. Daumier.

rzyć, aby mógł on był ujrzeć kiedykolwiek te kobiece postacie, które ciągle odtwarza, raczej zdają się one być muzealnemi ewokacyami. Synteza nie jest u Maillol'a końcem długiej ewolucyi, ukoronowaniem pracy, nie jest celem, ku któremu dążył po przez długie lata analizy, jak była nią dla Barye'go, Rodin'a, Schnegg'a, Bourdelle'a; czystość formy nie jest dyscypliną chwytającą w surowe ramy niesforne natchnienie, nadającą życiu piękno, jest czysto zewnętrzną, wyrozumowaną.

W karby ujęto tu brak temperamentu rzeźbiarskiego, w ramy uchwycono pustkę.

Tak czasami wydawać się może. A jednak przeczą temu niektóre Maillol'owskie dzieła, rzeźbiarsko piękne, jak akt kobiety wystawiony lat temu dwa w Salon d'Automne, jak wspaniały, tu reprodukowany bas relief.

Sprawiedliwym więc może będzie sąd, że u Maillol'a niekiedy teoretyk klasycyzmu à outrance zabija artystę, że tendencya gubi dzieło. Brak bowiem jest życia, bezpośredniości jego rzeźbom. I jakeśmy widzieli ekscesy rzeźby impresyonistycznej, tak teraz możemy obserwować przepaść nad którą stoi klasycyzm.

Lat temu sto źle pojęta sztuka klasyczna, niezrozumienie rzeźby greckiej spłodziło akademizm, tę plagę XIX wieku. Dziś znowu ci, co uogólniają, starają się odrzucić to wszystko, co z chwili jest, by jedynie wiecznego piękna szukać, odrzucają wszystkie poszukiwania oprócz poszukiwania nieskazitelnej formy, uciekając od akademickiej banalności i łatwości, wpadają nieraz w sztukę abstrakcyjną, zupełnie z życiem związku nie mającą.

Maillol sam ustrzegł się tego, choć powtarzam, nie życiem, lecz muzealnym trupim zapachem tchną zbyt liczne jego rzeźby, ale z tych co za nim poszli kilku od życia zupełnie się oderwało. I jest artysta jeden, Picasso się nazywa, malarz i rzeźbiarz zarazem, którego sztuka całkiem z ciała rozebrana, zda się być jedynie jakąś abstrakcyjną matematyką form.

I inne jeszcze przy Maillol'u nasuwa się zagadnienie. Ogólnie dziś jest przyjętem, że epoka nasza jest epoką konania, i że na gruzach dzisiejszej sztuki będzie dopiero można budować gmach nowemu pięknu. Wskazałem też na to, że piękno to może być jedynie pięknem klasycznem, pięknem Egiptu, Poussin'a i Racinea. Niektórzy więc artyści stylizują się dzisiaj na neoprymitywów i sądzą, że odzyskawszy pierwotną naiwność patrzenia, odzyskają tem samem możność tworzenia dzieł prostych, a głę-



Marque. Kobieta siedząca.

boko harmonijnych. W malarstwie szukał tego Gauguin, w istocie zaś osiągnął Cezanne, który zrazu katalogowany między impresyonistami tworzył na południu Francyi, w swem rodzinnem mieście, dzieła impresyonizmowi chyba świetlnością i czystością barw krewne, lecz obce duchem, bo główną ich cechą była niesłychana syntetyczność w ujęciu. W rzeźbie tym prymitywem chce być Maillol. Tymczasem zaś zdaje mi się, że sztuka syntezy, sztuka prostoty prawdziwej, może być jedynie sztuką wysokiej kultury. Pierwszym szczeblem jest naiwny realizm, prosty, bo jeszcze nie zróżniczkowany, ale prawdziwe pojęcie i poszukiwanie formy może dopiero rozpocząć artysta dojrzały, syn późnej względnie cywilizacyi. Giotto prymitywnym i naiwnym jest w szczegółach, głównie perspektywicznych, bo w istocie dzieła jego powstały w zaraniu sztuki malarskiej nowożytnej; ale ich syntetyczność i majestat są możliwe dlatego, że bądź co bądź jest on dziedzicem długiego rozwoju sztuki bizantyjskiej, jak Van Eyckowie dziedzicami miniaturzystów. I już uczeń Giotta Gaddi skarżyć się mógł na zatracenie monumentalnego stylu, co conajmniej dziwnemby było, gdybyśmy mieli przyjąć, że Giotto jedynie prymitywizmowi swemu monumentalność tę zawdzięczał.



Despiau. Biust.

Musimy więc szukać stylu w pełnym rynsztunku wiedzy i świadomości odziedziczonych po tych, co przed nami walczyli. Malarzowi nie wolno zapominać o tem, że impresyonizm oczyścił paletę, że nauczył widzieć kolorowość cieni, rzeźbiarzowi wyrzec się spadku po Rude'zie i Carpeaux. Możemy do innych celów użyć ich doświadczenia, mo-



Despiau. Dziewczyna czytająca.

żemy uznać, że w poszukiwaniach zbłądzili, możemy nawet, zdobycze ich odrzuciwszy, nowych zupełnie dróg szukać. Ale niewolno nam wskrzeszać przeżytych już form. Piękno klasyczne wiecznie jest jednem w swej istocie, ale wiecznie różnem w swej zewnętrznej postaci. I w tem właśnie powinniśmy duch czasu zachować, pomnieć, że różnym jest Racine od Sofoklesa, bo inaczej dzieła nasze martwemi będą. Żywą jest każda tanagryjska rzeźba, lecz martwą będzie każda dziś na Tanagrę stylizowana.

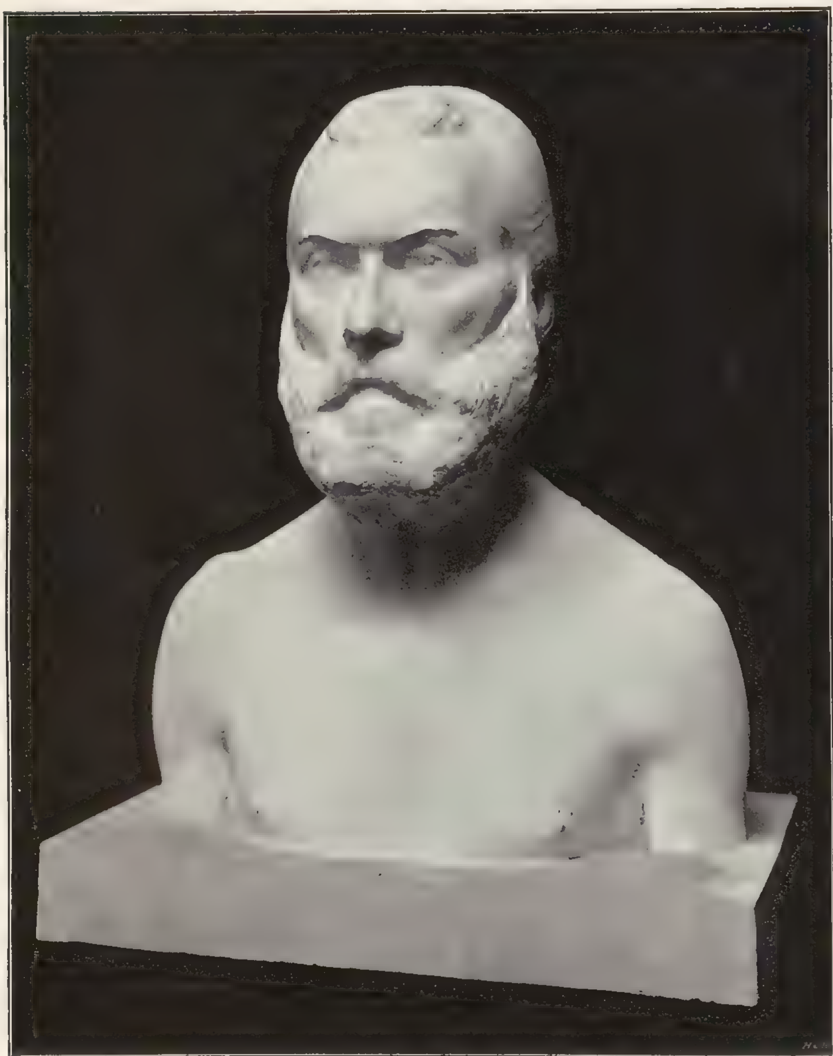
A ponieważ i w sztuce rozwój ontogenetyczny odpowiada filogenetycznemu, przeto do stylu dojść może jedynie artysta dojrzały, który przeszedł czy przez realizm, czy przez romantyzm.

Trzeba wywalczyć majestat i potęgę prostoty głębokiem wniknięciem w istotę życia i rozgraniczeniem, co w niem jest z chwili, a co z wieczności, nie zaś silić się na odrzucenie tego, co się umie i na stworzenie s o b i e sztucznej naiwności i prostoty.

I w tem więc zbłądził Maillol, a zbłądzili więcej jeszcze ci, co nie jak on do Egiptu i Tanagry, lecz dalej jeszcze, bo jak Gauguin w swych nielicznych rzeźbach np. do sztuki wyspiarzy, i jak Józef Bernard, zresztą wielce zdolny rzeźbiarz, do malarstwa Gauguin'a po natchnienie sięgali, jak ci, zresztą nieliczni jeszcze, co w rzeźbach murzyńskich widzą potężniejszą formę niźli w Nice z Samotrace, bo bardziej ogołoconą z życiowych pierwiastków.



Despiau. Portret pani X.



Poupelet. Głowa starca.

I nie pomoże tu nic powoływanie się na to, że sztuka nasza musi być groteskową, bo jest sztuką prymitywną dziś jeszcze. Zanadto świadomymi jesteśmy, abyśmy mogli porównywać się do artystów wczesnych cywilizacyjnych okresów, i nawet ta najprostsza sztuka Cézanne'a była sztuką artysty głęboko swego celu świadomego. Jedyne więc dla mnie możliwe rozwiązanie problematu sztuki dzisiejszej, jest uznanie, że po stu latach błądzenia po manowcach, dziś nareszcie natrafiliśmy znowu na wielki gościniec klasycznego piękna, uznanie epoki naszej nie za czasy nowego jakiegoś prymitywizmu, ale za wczesny renesans.

A że krótkim jest przeciąg lat stu na tak gruntowne przeobrażenia, toć i na innych polach wiek XIX pracę kilku wieków zdziałał.

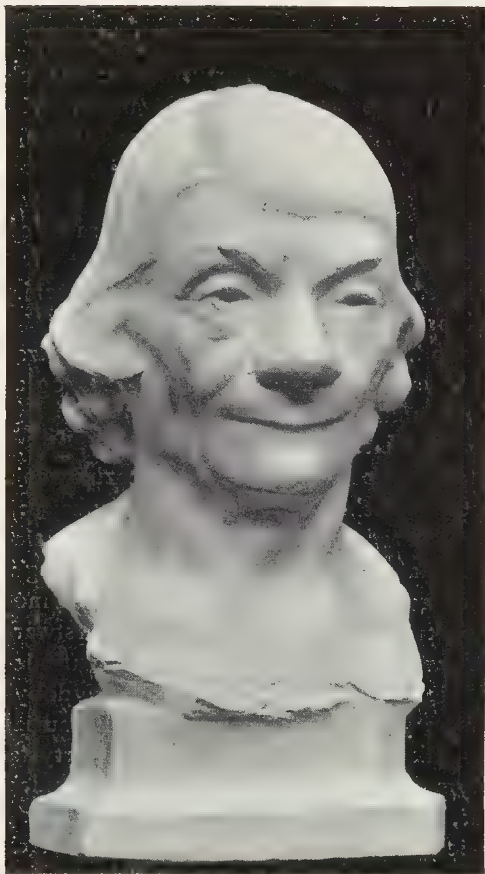
Dlatego też nie mogę się zgodzić z tymi, co w Maillol'u widząc jedynego przedstawiciela ducha klasycznego, za naśladowców jego ogłaszają tych wszystkich, co formy poszukują.

Więc przedewszystkiem Alberta Marque i Karola Despiau.

Tymczasem Marque samodzielnie zupełnie doszedł do poszukiwania formy. Zaczął od sztuki realistycznej ruchu, koloru jedynie szukającej. Przeliczne studya z życia dziecięcego, »rondes« obok przecudnych dziecięcych główek Lucyana Schnegg'a i małej dziewczynki Gastona Schnegg'a, są jedynemi dziełami rzeźby współczesnej, które umieją o dzieciach mówić, które uchwyciły żywość i piękno tych drobnych jeszcze niestwardniałych, jeszcze niewyczerpanych walką ciałek, tych niewinnych uśmiechów. Na dzieciach tych nauczył się Marque rzeźbić, nauczył wydobywać grę kolorów, nauczył cenić materyał, kochać życie. A wtedy musiał stanąć przed nim problemat formy, jak staje on dziś przed każdym artystą. I przedewszystkiem we wspaniałym biuście Daumier'a, biustom Rude'a może krewnym, począł jej szukać, choć jeszcze wciąż ściśle się prawdy życiowej trzymał. Ale jednocześnie już powstało w ostatnich dwu latach »Macierzyństwo«, w którem pełna, harmonijna płaszczyzna pleców nie jest przedziurawiona żadną czarnością i gdzie najlżejsze zagłębienie nie daje punktu oparcia powietrznej wibracyi, a które, mimo to uproszczenie, przedziwnie jest żywem, powstają nowe postacie dzieci już nie na kolor komponowane, bez śladu dawnej techniki »boulettes«, ale proste i spokojne, jakby wyszły z pod dłuta egipskich rzeźbiarzy.

I z każdem z tych dzieł rośnie i potężnieje geniusz Marque'a który dziś już między najpierwszymi artystami miejsce swe ma, a część zaledwie drogi swej przebył.

A i Despiau nic nie jest Maillolowi winien, lecz sam w ciężkich


Poupelet. Studyum.

walkach musiał formę zdobywać. Dzieci Landes, skąd pochodzi, różnią się charakterem od innych południowców. Nie mają łatwej wesołości Marsylczyków, pewności siebie synów Tuluzy, ani przedsiębiorczości i zdecydowania mieszkańców Bordeaux. Nie mają łatwych entuzyazmów, bogatej wyobraźni, bujnej zmysłowości. Są nieśmiali, cisi, łatwo poddający się zwątpieniu, lecz uparci i konsekwentni.

Rok tylko w szkole Sztuk pięknych, pod zabójczym kierunkiem Barrias'a pozostał Despiau, ale wiele czasu potrzeba było, by się z naleciałości tych otrząsnął. Nauczono go, że czarny kolor oczu wydobywa się dziurą. I oto przez długi czas konsekwentnie Despiau dziurawił swą rzeźbę, wszędzie gdzie cień chciał położyć.

Znajomość z Pissarrem i kult dla impresyonizmu utwierdziły go jedynie w kolorystycznych poszukiwaniach. A i w realiźmie z nieubłaganą konsekwencyą postępował, do tego stopnia, że w jednym z portretów wyrzeźbił binokle i sznurek od binokli. Stanąwszy jednak nad brzegiem przepaści cofnął się i innej drogi począł szukać. Wskazała mu ją sztuka klasyczna. I dziś najkonsekwentniejszym, najnieubłagańszym z kapłanów formy jest właśnie Despiau. Rzeźby jego są proste i potężne jak antyki. Wiele mu w tem modele pomagają, te dziewczyny z Landes o prostych nosach, krągłych brodach i cofniętem

czole, które się wprost syntetycznego traktowania domagają, ale i tę prostotę trzeba umieć zobaczyć.

Roku zaś 1907, obok owych dziwnie prostych głów, wystawił on wielkie swe dzieło, dziewczynę o kolumnę wspartą. Stoi ona spokojna, majestatyczna, fałdy sukni równolegle z góry na dół spływają. linia korpusu biegnie nie łamiąc się, a głowa piękna jest spokojnym niejako tej budowy ornamentem.

Dzieło to w Salonie, gdzie przecie był człowiek idący Rodin'a i ta głowa dziewczyny, w której Lucyan Schnegg zamknął doświadczenie dwudziestopięcioletniej pracy, zostało przez wszystkich artystów przywitane jako rewelacya. A ten wspaniały biust kobiety (tu reprodukowany) roku 1908 wystawiony utwierdził jedynie mniemanie, że nowy mistrz się zjawił.

Niezmiernie ciekawemi są jego rysunki. O każdym zresztą artyście wiele bardzo mówią te drobne kawałki papieru, na których chwilowe wrażenie utrwala. Rysunek Carpeaux jest czysto malarskim, harmonia czarności z białością jest jego kryteryum; o rysunku Rodin'a mówić już mia-



Halou. Głowa chłopki sabaudzkiej.



Halou. Studyum.

łem sposobność, konturowe szlachetne rysunki Lucyana Schnegg'a, duchem zupełnie rzeźbie jego krewne, zaświadczają nam szczerość tej ostatniej; fantastyczne rysunki Bourdelle'a, a głównie obrazy jego, przedstawiające damy o jasnych sukniach po mrocznych parkach spacerujące, obrazy jedynie na kolorze oparte, choć nie impresyonistyczne, bo mimo wszystko, jest w nich pewna moc rysunku, obca fanatykom plein air'u, dopełniają wizerunku ostatniego może epigona romantyzmu, jakim zrazu był Bourdelle. Rysunki Despiau świadczą, że najbardziej na pozór abstrakcyjna sztuka w życiu jedynie swe korzenie ma. Zrazu malarskie, dziś czysto konturowe prawie, są one niejako historyą dnia kobiety. Dwiema, trzema kreskami zaledwie chwyta Despiau ruch, by go utrwalić. Mamy tu kobietę czeszącą się z płaszczem włosów na piersi spadającym, czy z ramionami podniesionemi, by je upiąć, kobietę siedzącą zmęczoną na krawędzi łóżka, ubierającą się, rozbierającą

się, nagą, w koszuli, we wszystkich pozach, nawet w tych dziwnych z japońska wykręconych, które w życiu częste, na rysunku wprost nieprawdopodobnemi się wydają. Nie mają te rysunki niepokojącej zmysłowości rysunków Rodin'a, ani objektywnego spokoju rysunków Schnegg'a, lecz są dokumentami niezmiernie wrażliwej na życie i piękno jego natury. I świadczą raz jeszcze, jak wielkiem musi być dążenie czasów naszych ku klasycyzmowi, jeśli i ich autor w formie jedynie dziś zbawienie widzi.

Ku formie dąży i Halou, młody artysta, którego piękne spokojem rzeźby, wielką przyszłość rokują i Jane Poupelet, uczennica Lucyana Schnegg'a, która obok małych realistycznych, ale niesłychanie ścisłych i pięknych w rysunku studyów ze świata zwierzęcego, daje i figury o wielkim klasycznym czarze czystej linii.

Jeszcze renesans nie nadszedł, wszyscy oni to są dopiero robotnicy pierwszej godziny, którzy rzucają w ziemię ziarno, co wzejść ma kłosami bujnemi. Kto wie, może nim plon dojrzeje, przyjdzie grad i wybije młode zboże, kto wie, może nie są przyszłością brzemienne ich dzieła, a te czerwone światła, które na horyzoncie widać, nie nową erę zwiastują, lecz są jedynie odblaskiem zachodzącego słońca.

I może w innym zupełnie kierunku pójdzie sztuka przyszłości, a może merkantylizm i rozwój techniczny na drugi plan ją zepchną, czy też nowa inwazya barbarzyńców zburzy świątynię Apollina.

Mamy już w malarstwie czynniki nowej wielkiej sztuki, która skorzysta z poszukiwań Maurice Denis'a i Vuillard'a, Bonnard'a, czy Roussel'a, i Manguin'a i Marquet'a i nawet Henri Matisse'a i Rouault'a, mamy w rzeźbie generacyę tak bujną w wielkie talenty, jak żadna jeszcze od lat stu, lecz królowej sztuk nam brak. Dopóki rzeźba nasza i malarstwo nasze będą jedynie żyły odrębnem samoistnem życiem, to każda wichura będzie mogła je zwalić. Ale gdy wrócą do swej roli służebnic architektury, gdy nie tylko wszystko będziemy mieli, co jest koniecznem, by dom czy świątynię ozdobnie przystroić, ale i zbudować je potrafimy, wtedy i tamte sztuki będą niezwalczone, nieśmiertelne.

I w tem leży klucz do wrót, które się otworzą na wspaniałą przyszłość życia, czy też na czarną śmierć. Należy nam stworzyć własną architekturę, tak jak miały ją czasy greckie, średnie wieki, renesans, czy nawet wiek XVIII. I tego dnia, gdy ją stworzymy, będziemy mogli z zupełną pewnością mówić o odrodzeniu piękna klasycznego. Jeśli się zaś nam to nie uda, to cała sztuka nasza runie jak domek z kart, a potomkom naszym przyjdzie na nowym zupełnie gruncie nową pracę rozpocząć.

ZAKOŃCZENIE.

Wspomniałem był w przedmowie o dwóch wartościowaniach dzieł sztuki — pierwszem z nich miała być ocena tego, co artysta chciał osiągnąć, ocena jego kryteryum, drugiem — wartościowanie rezultatu jego pracy, skonstatowanie o ile się do ideału swego zbliżył. Potoczna krytyka trzyma się tego drugiego wartościowania i ja sam w historycznej części mej pracy jego głównie trzymać się musiałem, co łatwo jest zrozumiałem. Jedynie twórczą jest miłość, jedyną więc możliwością sprawiedliwego przedstawienia jest sądzenie artysty z jego punktu widzenia, staranie odczucia, w czem dzieło jego jest pięknem.

Ale nie spełniłbym mego zadania, gdybym teraz w kilku ostatnich słowach nie postarał się o ocenę kryterów samych i nie wypowiedział się za jednem z nich. Zadanie napozór skomplikowane, a jednak proste. Bo gdy głębiej wejrzymy w walki szkół, szkółek i indywidualności, to spostrzeżemy, że dwie właściwie jedynie ścierają się wrogie tendencye, dwie fale i że dwa są jedynie kryterya.

Rzućmy więc z góry okiem na historyę wieku.

Z Rude'em zaczyna się sztuka prawdy, sztuka realizmu, która poprzez Carpeaux i Rodin'a idzie do pierwszych dzieł Lucyana Schnegg'a, dziecięcych rzeźb Marque'a, pierwszych prac Despiau. I falę tę możemy nazwać falą romantyczną w naszem słowa tego znaczeniu. Bo forma abstrakcyjnie pojęta nie odgrywa tu żadnej roli, idzie jedynie o życie, o wierne jego oddanie. Piękno samo się znajdzie, byle prawda była uszanowaną, pięknem będzie właśnie zgodność z prawdą. Wszelki romantyzm, nawet ten co najbardziej od prawdy się oddalał, gdy go oszała-

miał przepych słów lub barw, ukochanie zbyt silnych antytez, romantyzm Wiktora Hugo, Eugeniusza Delacroix, Claude Monet'a, Emila Zoli w imię prawdy występował.

Szedł z nim kult życia, kult ruchu, kult momentu, czasem nawet kult brzydoty, byle wyrazistej. Typowe dzieła tego romantyzmu to Ney Rude'a, Taniec Carpeaux, człowiek o złamanym nosie, czy »la vieille heaulmière« Rodin'a, głowa dziecka Schnegg'a, pierwsze rzeźby Marque'a.

Właściwie jednak romantyzmowi nie o prawdę chodzi, ktora często płaszczykiem jest tylko, lecz o wyraz.

I dla tego pozornie daleka od sztuki naturalistycznej, t. n. czysto romantyczna, czy nawet symbolistyczna sztuka, jest jedynie podskórnym prądem tej samej romantycznej fali. Tak samo jedna jak i druga szkoła łamią tradycyonalne formy, starają się treścią je rozsadzić, starają się nawet same materyały sztuki każdej przeinaczyć, by łatwiej się z pod krępujących norm wyswobodzić.

I w tem jest głęboki sens rewolucyi wiersza, ktorą chciał przeprowadzić symbolizm, gdy wprowadził »vers libre«, polimorficzny, żadną tradycyonalną rytmiką nieskrępowany wiersz, i tej rewolucyi, która za jedyne kryteryum wiersza muzykę jego uznała; — sens rewolucyi teatralnej rozpoczętej przez Wiktora Hugo, a dokończonej przez naturalizm; — sens rewolucyi malarskiej której hasłem była supremacya koloru — wyrazu obrazu nad rysunkiem — jego formą; — sens impresyonizmu rzeźbiarskiego, który snadniej mógł malarskiemi środkami nadać rzeźbie wyraz tajemniczy »czegoś innego«, ze sztuki statycznej uczynić ją dynamiczną.

Pierwszym krokiem romantyzmu było wyzwolenie ruchu, musowym kresem romantycznej ewolucyi — impresyonizm. Wiek XIX szybko przebiegł drogę. Od czasów, gdy Rude na łuk tryumfalny rzucił Marsyliankę, do chwili gdy powstały we mgle tonące dzieła Medarda Rossa lat sześćdziesiąt zaledwie upłynęło, które wystarczyły by ruch został doprowadzonym do ostatecznej konsekwencyi; od chwili kiedy się ukazały w Paryżu obrazy ojca malarstwa nowożytnego Constable'a, który inspiratorem był romantyków francuskich tak dalece, że Delacroix ujrzawszy jego pejzaż, przemalował całe tło wystawionej już »Rzezi w Chios«, — do chwili kiedy jął wystawiać swe słońcem przepojone pejzaże Claude Monet, mniej jeszcze. Ale ewolucya ta tak szybka, była jednak zupełnie logiczną i konsekwentną.

W rewolucyi Rude'owskiej tkwił w zarodku cały ruch późniejszy.

Cisnął do ataku Marsyliankę i Ney'a, usiłował rzeźbie nadać charakter dynamiczny. Znaczy to, że nie było już miejsca na surową formę, lecz że przeciwnie do treści nagiąć się musiała. Znaczy to także, by ruch był kryteryum piękna, musiał on nie być podobnym wodospadowi, który lód ściął w stalaktyty, lecz wiecznie szumiącemu i w przepaść spadającemu. A osiągnąć to można jedynie mnożąc podrzędne plany, pozwalając powietrzu swobodnie igrać z konturami rzeźby i zmiennej grze światłocienia intensywność kolorystyczną jej nadać, wprowadzając do rzeźby pierwiastek malarski. Tak samo zresztą romantyzm malarski poświęcił był linię i kompozycyę kolorowi i radości światła słonecznego. Romantyzm jest sztuką zmysłów jedynie, sztuką bezpośredniości wrażenia, niczem w karby nie ujętej, której się jednak wybacza niekiedy i brak miary i zbyteczne przeładowanie w imię niesłychanego wewnętrznego bogactwa, w imię tej nieokiełzanej rozrzutności, w imię bezwzględnej szczerości.

Pierwszym wszak pisarzem, co umiał tchnąć namiętność w opisy przyrody, był ojciec romantyzmu literackiego Jan Jakób Rousseau; język Wiktora Hugo, przepychem barw niekiedy wschodnie dywany przypomina, a »W Szwajcaryi« Słowackiego w polskiej poezyi arcydziełem jest tego, co dać może czysto zmysłowa rozkosz słownej melodyi jak spiżowy Król Duch jest jednem z arcydzieł klasycyzmu polskiego.

Romantyzm jest sztuką anarchii — jedyne jego kryteryum »siła wyrazu«, nie może być dla nikogo dyscypliną, jest właściwie pustem zupełnie hasłem, bo dzieła, które wyrazu nie posiadają, stoją poniżej granic sztuki, wyraz więc jest koniecznym elementem, który artysta powinien jedynie umieć zużytkować. Pustem jest także to inne romantyczne kryteryum »prawdy«, bo prawdy absolutnej nikt oddać nie jest w stanie, te zaś przybliżenia, te prawdy względne, które dać może artysta, tem jedynie są piękne, czem twórca według umyślnie przesadzonego Whistlerowskiego wyrażenia »poprawił naturę«, to jest czem wprowadził element ładu, harmonii do świata. Tak samo jak rolą uczonego jest wszak jedynie staranie wydobycia z chaosu otaczających nas wrażeń i faktów tych praw, które go w kosmos harmonijny zaklną, i jak prawdziwszym, bo prościej harmonijnym jest systemat Kopernikowski od Ptolomejowego, tak samo rolą artysty nie jest wyrwanie cząstki jakiejś z chaosu wrażeń wzrokowych i wcielenia jej taką, jaką jest w płótno, marmur czy bronz, lecz nadanie formy temu wrażeniu, przeniesienie go ze świata rzeczywistego w świat piękna.

Ma się rozumieć, że w czystym stanie typu artysty romantyka zna-

leźć prawie nie można. Może biedny Préault najbliższym był tego, bo on zaiste o formę dbał mało i wystarczało mu wydobycie nieartykułowanego krzyku, może Wiktor Hugo jest najlepszym wyrazem anarchii romantycznej i wszechwładztwa materyału — słowa w literaturze, a Verlaine najbardziej syrenim tej anarchii przedstawicielem.

Czyż jednak mimo te niedostatki nie bogatszym będzie romantyzm od klasycyzmu w ducha? Dawna to już kwestya i nieraz wszak greckim posągom i tragedyom Racine'a wyrzucano ich bezduszność a i dziś może nawet zarzut ten spotkać czy Lucyana Schnegga'a, czy Despiau. Romantyzm lubi ciskać ludziom w oczy krwawiące kawały serca i lubi przystrajać się w królewskie szaty, złotem i srebrem ociekające. Obcą mu jest prostota i obcem milczenie (czyż nie jest charakterystycznem, że to Rude właśnie wprowadził do rzeźby krzyk?). Ci więc, co wyszkoleni są na takich wzorach, zrazu nie potrafią odczuć duszy tam, gdzie jest ona głęboko ukrytą, gdzie boleść nie wyraża się dzikim krzykiem, a gdzie bogactwem ornamentów wzgardzono, by zachować czystość i majestat linii. W postaci Aresa Borghese zaprawdę tyleż jest potęgi psychicznej, co w postaciach Michała Anioła, a cudne ciało Wenery Milońskiej harmonią swą samą jest boskie. Sztuka romantyczna ciosa iskry z krzemienia, co gasną ledwie zabłysły, sztuka klasyczna równym, ciągłym płomieniem goreje.

I nie to było rewolucyą romantyczną, że do rzeźby wprowadzono ruch. Idą krokiem wolnym dziewice ateńskie na fryzach Partenonu i walczą na metopach centaury. Cała prawie sztuka Barye'go jest sztuką ruchu, a sztuką akcyi jest Andromaka Racine'a. Ale romantyczną cechą jest uchwycenie tego tylko, co w ruchu jest przemijającego, jest oddanie jego powierzchownej fizyonomii, podczas kiedy klasyk potrafi i w chwili dojrzeć momenty wieczne.

Romantyzm szuka dysonansów a klasycyzm akordu.

Sztuka romantyczna jest sztuką indywidualizowania, analizy, klasyczna sztuką uogólnienia, syntezy.

I wszystkim przeróżnym afirmacyom romantycznej sztuki przeciwstawiona jedność afirmacyi klasycznej — afirmacyi formy, iście spiżowego nabiera dźwięku.

(Rozumie się, że forma tu i wszędzie u mnie nie oznacza czysto powierzchownego wykończenia, jak np. w wyrażeniu piękna forma wiersza, ale ma to głębokie znaczenie, które naszkicowałem w rozdziale o Barye'm).

Romantyzm jest rzece podobnym, co tamy zerwała — zatopi i spu-

stoszy liczne pola, lecz wszędzie płytko się rozleje. A klasycyzm jest jak morze spokojne, co granice ma ściśle określone, lecz głębie niezbadane.

Pierwszy mieć może czar większy, lecz drugi ma majestat i potęgę. Sztuką romantyczną par excellence jest rozmiłowane w kolorach, słońca jedynie, wibracyi powietrza szukające malarstwo impresyonistyczne; ideałem sztuki klasycznej jest spokojna hieratyczna rzeźba i królowa sztuk — architektura.

I dla tego sympatye moje idą ku tej fali klasycznej, fali prawdziwej tradycyi francuskiej, tradycyi Poussin'a, Racine'a, Mansart'a, La Rochefoucauld'a, która coraz bardziej dziś się wzmaga.

Pierwszy jej akcent jest w rzeźbie Giraud'a, w Merkurym Brian'a. Ale poszedł z nią stary Rodin w rysunkach i w ostatnieh rzeźbach, poszedł z nią Lucyan Schnegg, gdy mu naturalizm zadowolenia nie dał, i Bourdelle, gdy pragnień jego wyobraźni symbolizm nie mógł spełnić. Idą z nią i Despiau i Marque i Halou i Jane Poupelet i inni młodzi.

Ta zaś grupka skrajnych klasyków, która w poszukiwaniu abstrakcyjnej formy przepomniała o treści, która obca życiu szuka matematycznych niejako formuł piękna i którą prowadzi dziś Maillol, nie zda mi się być na drodze właściwej. Jest ten kierunek zrozumiałym jako reakcya przeciw ekscesom romantycznym, ale oderwany od ziemi, uschnie jak drzewo, korzenie którego nie mają skąd czerpać soków, życie podtrzymujących.

Ma ona swą historyczną rolę, ale nie do niej przyszłość należy.

I chcę wierzyć, że te dróżki, po których dziś kroczy Rodin, Lucyan Schnegg, Bourdelle, Marque, Despiau, Halou i innych kilku jeszcze bratnich im duchem, spotkają się i zleją w jedną wielką drogę potężnej nowej szkoły rzeźbiarskiej, dróżki zaś innych poprowadzą nad strome przepaście, w których czy to szumi i kipi wartki potok romantyzmu, który prędzej czy później tego co się weń rzuci o skały rozbije, czy to cicho płynie rzeka Leta, rzeka zapomnienia o życiu i obcości życiu.

SPIS RYCIN.

Str.

Houdon. Wolter.
Lemoyne. Trudaine.
Pajou. Marya Leszczyńska jako Dobroczynność.
Roland. Homer.
Bosio. Wenus w kąpieli 13
Chaudet. Amor.
Giraud. Grobowiec 15
David d'Angers. Posąg króla René . . 19
— Kleber 22
— Jenerał Bonaparte 23
— Philopoemon 26
— Arago.
Foyatier. Spartacus 31
Duseigneur. Roland oszalały 33
Maindron. Velleda 35
Préault. Pomnik Marceau 36
Rude. Rybak neapolitański.
— Marsylianka.
— Przebudzenie się Napoleona I. . . . 41
— Grobowiec Cavaignac'a 42
— Biust Monge'a 45
— Pomnik Ney'a 47
Pradier. Trzy Gracye.
— Toaleta Atalanty.
Ramey. Tezeusz i Minotaur 53
Simart. Wenus 54
Barye. Lew i wąż 56

Str.

Barye. Jeleń napadnięty przez tygrysa . 58
— Lew i dzik 59
— Tygrys 61
— Walka centaura z lapitem 63
— Tezeusz i minotaur.
Degeorge. Młody myśliciel.
Duret. Młody rybak tańczący tarantelę . 66
Clesinger. Georges Sand 66
Crauk. Młodość i Amor 71
Perraud. Dzieciństwo Bachusa 72
Cavelier. Matka Grakchów.
Carrier Belleuse. Satyr i Bachantka.
Brian. Merkury 74
Carpeaux. Ugolin.
- Biust 78
— Biust ks. Matyldy.
— Cztery części świata 79
— Taniec.
Dubois. Śpiewak florencki.
Chapu. Joanna d'Arc.
— Młodość 83
Gérôme. Sarah Bernhardt.
Barrias. Pierwszy pogrzeb.
— Mozart dzieckiem 89
Frémiet. Błędny rycerz.
Falguière. Zwycięzca w walce kogutów . 91
— Dyana 92
— Kobieta z pawiem.

	Str.
Falguière. Św. Wincenty à Paulo	95
Mercié. Dawid	96
— Gloria victis	98
Dalou. Frileuse	99
— Terrakoty	101
— Tors	102
— Pomnik Delacroix	103
— Biust Wolffa	104
Rodin. Bellona	105
— Minerwa	106
— Biust Wiktora Hugo	107
— Mieszczanie z Calais	108
— Fragment bramy piekielnej	109
— » » »	110
— Obrona	111
— Biust George Wyndham'a	112
— Orfeusz i Eurydike	113
— Fragment bramy piekielnej	114
— Adam.	
— Adam i Ewa.	
— Myśliciel.	
— Balzac	116
— Głos wewnętrzny.	
— Szkic pomnika Wiktora Hugo	119
Carriès. Karol I.	120
Cros. Maska	122
— Inkantacya	123
— Historya wody	124
Gaston Schnegg. Dama	125
— Inkwizytor	127
— Mieszczanin i uczony.	
— Dziesięcina.	
Dejean. Dama	130
— Namiętności	131
Bartholomé. Pomnik umarłym	133
— Grobowiec Meilhac'a	135
— Pożegnanic	136
— Kobieta wychodząca z kąpieli	137

	Str.
Puech. Muza Andrzeja Chénier.	
Injalbert. Faunessa.	
Dampt. Pocałuek babki	139
Loysel. Kobieta schylona.	
Desbois. Leda	141
Claudel. Syrena	143
— Opuszczenie	145
Bourdelle. Kirasyer z pomnika w Montauban	139
— Eros	150
— Pallas	151
— Herkules	152
— Achilles	153
Lucyan Schnegg. Głowa dziecka	154
— Afrodyte.	
— Studyum	155
— Kobieta	156
— Głowa kobiety	157
— Głowa dziewczyny	158
Maillol. Kobieta siedząca	159
— Bas relief	160
— Kobieta	161
— Studyum	161
— Studyum	162
Marque. Dzieci igrające	163
— Dżieci	164
— Dzieci.	
— Macierzyństwo	165
— Daumier	167
— Kobieta siedząca.	
Despiau. Biust	169
— Dziewczyna czytająca	170
— Portret pani X.	
Poupelet. Głowa starca.	
— Studyum	172
Halou. Głowa chłopki sabaudzkiej	173
— Studyum	174

SPIS ROZDZIAŁÓW.

	Str.
Wstęp	1
1789—1815	9
David d'Angers	18
Mniejsi romantycy	30
Franciszek Rude	38
Styl Louis Philippe	51
Barye	56
Epoka Napoleona III.	69
Carpeaux	77
Akademizm za Trzeciej Rzeczypospolitej	86
Juliusz Dalou	94
August Rodin	110
Na uboczu	130
Albert Bartholomé	133
Na przełomie: Emil Bourdelle i Lucyan Schnegg	148
Przypływ klasyczny	166
Zakończenie	176


DRUKARNIA
W·L·ANCZYCA
I SPÓŁKI
W KRAKOWIE